Theodor Lipps

estetica
contemplarea estetică și artele plastice

Editura Meridiane

Theodor Lipps

estetica

PSIHOLOGIA FRUMOSULUI ŞI A ARTEI

Partea a II-a

contemplarea estetică şi artele plastice

Volumul I

Traducere de
GRIGORE POPA
Prefaţă de
VICTOR ERNEST MAŞEK

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1987

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA ÎNTÎI

CONTEMPLAREA ESTETICĂ ȘI OPERA DE ARTĂ

Capitolul întîi
ÎN PROBLEMELE EMPATIEI

Empatie și „expresie"

Revin, sub forma unei introduceri la acest al doilea volum al „Esteticii" mele, în primul rînd asupra noțiunii de *empatie* estetică. „Empatia" în general înseamnă, pe de o parte, că eu *„mă simt"*. Dar eu *mă* pot simți într-o mie de chipuri. Eu mă simt „pe mine" oricînd simt mîndrie, tristețe, nostalgie sau ceva asemănător. În general, eu *mă* simt în orice *sentiment*. În al doilea rînd, „empatie" înseamnă că acest sentiment este legat de altceva decît de mine, de un obiect diferit de mine, sau că, pentru impresia mea nemijlocită, *„există"* în acesta.

Astfel, am întrebuințat în locul cuvîntului empatie un alt cuvînt, care pare a spune exact același lucru : ceva „există" pentru mine într-un obiect ; în general spus, în el există o excitație lăuntrică sau sufletească. Dar în locul acestei expresii pot folosi și o altă expresie, ce ne este în mod deosebit familiară : un obiect sensibil diferit de mine *„exprimă"* ceva lăuntric sau sufletesc. Astfel, pentru mine, un gest exprimă tristețe.

În realitate, cuvîntul „expresie" înseamnă la fel ca și acel „există", în acest context, același lucru ca și cuvîntul „empatie". Este lim-

Scanned with CamScanner

pede că eu nu pot vedea, nici auzi bucuria, ci o pot doar resimți sau *simți* în mine. Iar dacă pentru mine „există" bucurie într-un obiect sensibil pe care-l văd, sau dacă acest obiect, de pildă un gest, „*exprimă*" această bucurie, asta nu poate însemna nimic altceva decît : eu „*mă*" *simt* în acest gest sau *eu* sînt *empatizat în el*.

Dar, în același timp, noțiunea de „expresie", ca și cea de „existență", este mai *largă* decît noțiunea de empatie.

Propozițiile sînt „expresia" unor *judecăți*, opinii, acte de credință, de consimțire sau aprobare interioară, a unor acte de cunoaștere reală sau presupusă. O asemenea *judecată* sau o asemenea părere, credință ș.a.m.d. este însă resimțită de noi la fel cum sînt resimțite sentimentele. Totodată, eu *mă* resimt în judecăți pe mine *ca* judecînd, la fel cum *mă* resimt în orice sentiment, de pildă, în plăcere — vesel, în neplăcere — morocănos. Dar aceste acte nu sînt, totuși, sentimente. Trăirea acestora, trăirea unei opinii, a unei credințe, prin urmare, nu este o *trăire sentimentală*. În orice caz, nu este ceea ce *obișnuim să înțelegem* în general prin „trăire sentimentală".

Și, de aceea, nu putem să numim *empatie* faptul că într-o propoziție „există" pentru noi o judecată, sau că într-o propoziție se „exprimă" o judecată.

Judecata, opinia, credința este o conștiință a realității sau a valorii. Prin întrebuințarea acestor expresii mai putem spune : *conștiința realității* sau conștiința valorii, fie ea adevărată sau eronată, nu este o *simțire*. Oricine înțelege și aprobă faptul că realitatea nu e o chestiune de sentiment, ci o „*chestiune de rațiune*". Spunînd aceasta, noi opunem rațiunea — sentimentului, opunem, prin urmare, judecata, credința, părerea ș.a.m.d. sau opunem trăirile pe care le numim astfel, trăirilor sentimentale, ca pe *ceva diferit* de acestea.

Scanned with CamScanner

Dar fiindcă așa stau lucrurile — și repet asta —, nici ceea ce, pentru noi, „există“ într-o propoziție pe care o auzim, o judecată, o credință sau o opinie ori o „convingere“, nu poate fi desemnat ca *empatie,* cel puțin nu în sensul propriu sau restrîns al acestui cuvînt. După cum ne amintim, am vorbit în mod special, cu unele ocazii, în primul volum al acestei „Estetici“, despre „empatia judecăților în propoziții“ și, prin aceasta, am înțeles tocmai că, pentru mine, într-o propoziție „există“ o judecată sau că propoziția îmi „exprimă“ așa ceva. Am numit această empatie, doar spre a o deosebi de cea estetică, empatie *intelectuală.* Cu toate acestea, facem mai bine, din motivele arătate, să nu vorbim în acest caz despre empatie *în general,* așadar să înțelegem prin empatie în general doar empatia *reală,* adică aceea în care eu simt ceea ce *simt într-un altul,* diferit de mine. Cum s-a spus, eu nu simt, însă, judecăți, opinii, credințe ; trăirea acestor acte nu este o trăire sentimentală.

Sentimentul și actele raționale

Dar faptul că un act de opinie, credință, judecată, sau trăirea vreuneia dintre acestea, nu este „trăire sentimentală“ și faptul că nimeni nu spune că eu mă *simt* ca avînd opinii, crezînd, știind, așa cum oricine spune sau poate spune că eu mă resimt ca avînd opinii, crezînd, știind, are motive solide. Anume : sentimentele propriu-zise sînt determinate printr-un contrast fundamental. Acesta este contrastul dintre plăcere și neplăcere. Sentimentele sînt sentimente de plăcere și neplăcere sau, mai exact spus, ele sînt, conform naturii lor, sentimente *nuanțate* plăcut sau neplăcut. Eu mă simt — asta înseamnă că eu mă simt întotdeauna dispus plăcut sau neplăcut ; acest contrast de nuanțare agreabilă sau dezagreabilă

Scanned with CamScanner

este inevitabil inerent a tot ceea ce noi obișnuim să desemnăm ca sentiment.

Dar eu nu pot să mă simt plăcut sau neplăcut dispus decît într-o *activitate* oarecare, într-o muncă interioară oarecare, într-o prestație. Aici, prin „activitate" înțeleg ceea ce înțelege oricine cînd spune: „mă simt activ". Înțeleg prin aceasta *mișcarea care năzuiește* lăuntric sau înțeleg prin aceasta năzuința mea în mișcare. Vreau să spun prin aceasta, *progresia* lăuntrică resimțită nemijlocit de mine, tinzînd mereu mai departe, spre țintă. Dar aici există întotdeauna, în același timp, ceva din ceea ce mai înainte s-a înțeles prin cuvintele „muncă" sau „prestație". Există aici ceva din „forța" sau eficacitatea forțelor din mine. Această trăire a unei *activități* este, înainte de orice, *o simțire*. Eu mă *„simt" activ*, este o expresie cunoscută oricui.

Dar, în timp ce simt activitatea, eu simt plăcerea sau neplăcerea, și anume tocmai ca nuanțări ale acesteia. De aceea numim noi, de asemenea, plăcerea și neplăcerea — sentimente. Firește, ar fi mai corect ca ele, cum am făcut deja, să fie numite *nuanțări* ale sentimentului, și anume *nuanțări* ale sentimentului de activitate.

În realitate, eu nu simt niciodată doar plăcere sau neplăcere, ci cînd simt plăcere sau neplăcere mă simt activ întotdeauna lăuntric în modul sau cu caracterul specific pe care îl desemnează cuvintele plăcere și neplăcere. Sau: eu mă simt, în *activitatea* mea, adică în manifestarea forțelor mele interioare, *determinat* mai îndeaproape într-un fel sau altul. A te simți și a te simți activ nu reprezintă, în definitiv, nimic altceva decît două cuvinte pentru același lucru. Dat fiind că eu, în orice moment al vieții mele, mă simt cumva activ, nu e de mirare că, în orice moment al vieții mele, mă simt cumva dispus plăcut sau neplăcut.

Scanned with CamScanner

Sentimentul activității se comportă, conform celor spuse, față de contrastul dintre plăcere și neplăcere la fel cum se comportă percepțiile cromatice față de contrastul dintre luminozitate și întunecime, sau percepția sonoră față de contrastul dintre înălțimea și profunzimea tonului, adică sentimentul activității este *baza* necesară sau *substratul* necesar al sentimentului de plăcere și neplăcere, așa cum culoarea, negrul, albul, verdele, roșul, este baza necesară pentru luminozitate și întunecime. Sentimentul activității, putem spune și așa, este *sentimentul fundamental* pentru plăcere și neplăcere, așa cum culoarea și percepția sonoră sînt *percepția fundamentală* pentru perceperea luminozității și întunecimii, respectiv, a înălțimii și profunzimii tonului. Contrastul dintre luminos și întunecat își pierde total sensul dacă resping ideea de culoare. Exact la fel își pierde cu totul sensul și contrastul dintre plăcere și neplăcere, dacă resping ideea de activitate sau răsfrîngerea cumva structurată a forței lăuntrice, care este nuanțată plăcut sau neplăcut.

Dar, din tot ceea ce caracterizează activitatea, în simpla părere, credință, judecată, știință reală sau presupusă nu există nimic. Dacă eu cred că ceva este așa sau altminteri, cred tocmai asta ; eu realizez un act de aprobare lăuntrică. Eu „*admit*“ sau „*accept*“ ceva, dar nu „*îndeplinesc*“ prin aceasta nimic lăuntric. În aceasta nu există nimic dintr-o mișcare năzuitoare sau dintr-o progresie lăuntrică năzuitoare, nimic din forță, tensiune, efort. Asta nu împiedică însă ca eu să fiu, eventual, realmente intens activ, să cheltuiesc multă forță pentru a *ajunge* la o opinie, la o credință, la o judecată. Dar tocmai pentru că spun că „ajung“, „printr-o“ activitate lăuntrică „la“ o judecată, dau a se înțelege că judecata nu *este* ea însăși o activitate interioară. Printr-o asemenea expresie,

Scanned with CamScanner

eu diferențiez net activitatea *prin care* se realizează judecata, activitatea intelectuală, de judecata însăși.

Întrucît trăirea opiniei, a credinței, a judecății nu este o trăire a activității, ea nu poate fi în sine nuanțată plăcut sau neplăcut. Și fiindcă este așa, sau fiindcă actului de judecată îi lipsește contrastul necesar de nuanțare plăcută și neplăcută, necesar oricărui sentiment, el nu este un *sentiment*. În această situație, prin urmare, rezidă motivul că încă pentru vorbirea obișnuită n-are sens să spui : eu mă simt judecînd, avînd opinii, crezînd, știind real sau doar presupunînd că știu. Și asta justifică din nou faptul că nu desemnăm ca empatie în sensul propriu al cuvîntului o propoziție în care pentru noi „există" o opinie, o credință, o știință reală sau presupusă ca atare, pe scurt, o judecată sau o propoziție care ne „exprimă" ceva asemănător.

Dar faptul că eu nu pot avea, în realitate, plăcere în actul pur al opiniei, credinței *ca atare*, în simplul act al acceptării sau *„tolerării"* unei situații, cum se mai poate spune, în actul aprobării lăuntrice, în simpla conștiință că asta este așa sau asta este, respectiv, asta nu este așa sau asta nu este, se învederează nemijlocit. Dar aici trebuie, firește, să distingem clar două lucruri. Nimeni nu tăgăduiește că eu pot avea bucurie sau contrariul ei pentru *faptul despre* care știu sau cred sau îmi dau cu părerea că se petrece, că eu pot simți plăcere ori neplăcere pentru *lucrul, evenimentul, situația, despre* realitatea cărora m-am convins. Dar nu despre asta este vorba aici, ci întrebarea este dacă acceptarea, credința, știința sau cunoașterea reală sau presupusă, convingerea, pe scurt, judecata *în sine* sau ca atare, *făcînd* complet *abstracție* de ceea ce constituie *conținutul* științei mele reale sau presupuse sau *obiectul* judecății mele, cu totul indiferent, așadar, de felul cum

Scanned with CamScanner

este *structurat* acel ceva de a cărui realitate sau existență efectivă sînt convins, ar putea fi plăcută sau neplăcută.

În ceea ce privește asta, trebuie luate în considerație următoarele : eu mă conving de ceva, dobîndesc o conștiință a valorii sau a realității, dobîndesc judecăți, opinii, idei, capăt o știință reală sau presupusă ca atare în orice moment în care țin ochii deschiși și în orice act al amintirii. Oricînd am ochii deschiși și oricînd îmi amintesc ceva, capăt conștiința că un lucru sau altul este sau nu este, respectiv că s-a petrecut sau nu s-a petrecut, pe scurt, un lucru sau altul e valabil sau nu e valabil. Astfel, mă pot bucura în mod sigur de *conținutul* astfel dobînditei mele conștiințe a realității sau existenței efective sau valorii, sau mă pot supăra ori simți neplăcere. În schimb, nu știm absolut deloc dacă simpla știință sau recunoaștere, pe scurt, pura conștiință a valorii ca atare și independent de conținutul a *ceea ce* știm sau de a cărui realitate sau existență efectivă ori valoare ne convingem în acest fel, a fost pentru noi un lucru îmbucurător.

Subliniez aceasta aici atît de energic, fiindcă judecății i s-a atribuit un asemenea caracter de plăcere. S-a vorbit despre o bucurie față de cunoaștere, anume față de cunoașterea *ca atare* și pînă și plăcerea estetică de cele mai diverse feluri a fost redusă la asemenea acte ale „rațiunii și spiritului". Dar faptele vorbesc împotrivă. Experiența interioară nu ne spune absolut nimic despre un caracter de plăcere al acestor acte ale rațiunii *ca atare*, ci orice experiență arată, dimpotrivă, că acestora le e propriu să se afle, în sine, cu totul *dincolo*, sau mai corect spus, cu totul *dincoace* de plăcere și neplăcere. Numai că trebuie să facem deosebirea dintre presupusa plăcere față de aceste acte raționale și plăcerea pentru acel ceva de a cărui realitate sau existență efectivă sau valoare ne convingem prin asemenea acte.

Scanned with CamScanner

Această „neutralitate sentimentală" a judecății, a opiniei, a credinței, a cunoașterii reale sau presupuse, această „răceală" ce le este proprie actelor raționale ca atare rezidă, cum s-a spus, în faptul că aceste *„acte"* nu includ în sine nici o *„activitate"*, sau nici o manifestare a unei „forțe", nici un „randament" lăuntric.

Activitatea ca obiect al empatiei

Desigur, o dată cu cele de mai sus, s-a spus și inversul : întotdeauna cînd mă *„empatizez"*, în sensul propriu al cuvîntului, sau cînd mă *simt* într-un *obiect* diferit de mine, de exemplu într-un gest, empatizatul este o activitate sau trăirea unei activități. Este o anumită activitate individuală sau o modalitate, o structură, un caracter al activității mele, o modalitate de desfășurare a mișcării lăuntrice năzuitoare, o modalitate a efortului interior sau a prestației sau a activității forțelor în general. Este, o dată, o activitate interioară sau o modalitate de progresie năzuitoare lăuntrică, liberă, voioasă ; altă dată, este o modalitate frînată, oprimată a acestei activități interne. Este o dată bogăție, altă dată sărăcie a acesteia. O modalitate de activitate de primul tip simt atunci cînd empatizez, de pildă, un gest de *bucurie*. Simt o modalitate a activității interioare de ultimul tip atunci cînd empatizez golul interior sau plictiseala în trăsăturile unei figuri omenești.

Dar aici, poate, este necesar să spun mai lămurit ce înțeleg și ce *nu* înțeleg eu prin „activitate". Înțeleg prin aceasta tot ceea ce în adevăr *merită* acest nume. Mai cu seamă, *nu* înțeleg prin aceasta simpla activitate îndreptată spre un anumit țel ce-mi plutește conștient dinainte, *„activitatea volitivă"* conștientă, dominată de gîndul obținerii unui anumit rezultat ; și mai puțin înțeleg prin această simplă *activitate volitivă* așa-zisă *„corporală"* sau *„exterioară"*, ci înțeleg prin aceas-

Scanned with CamScanner

ta, de pildă, și activitatea fanteziei sau activitatea fanteziei sau activitatea de percepere sau contemplare a obiectelor sensibile și de autosituare în acestea. Înțeleg, pe de altă parte, și orice tip de *activitate instinctivă* oarbă.

Și nu înțeleg nici doar special așa-numita, sau putînd fi așa numită, activitate *activă*, ci și activitatea *pasivă*, dăruirea de sine față de ceva care mă solicită profund ; așadar și orice tip de a fi îmboldit *(Getriebensein)* și de a te lăsa îmboldit *(Sichtreibenlassen)*.

Înțeleg, într-un cuvînt, întregul și în sine coerentul *flux* al *mișcării* interioare nemijlocit resimțite, care se distinge de toate *evenimentele* pur obiective tocmai prin faptul că în el se găsește pretutindeni momentul activității, momentul progresiei năzuitoare, al tinderii de la un punct la altul, al îmboldirii sau al faptului de a fi îmboldit, al avîntului spre înainte sau al faptului de a fi avîntat spre înainte ; consider acest „flux" în contrast cu orice simplă existență interioară sau menținere într-un punct. Pe scurt, înțeleg ceea ce noi definim efectiv întotdeauna prin cuvintele *„mișcare lăuntrică"*. Înțeleg tot ceea ce se referă la *sentimentul* nostru *vital*. Orice „viață" *este* tocmai *activitate*.

Și orice activitate este *forță* sau poartă forța în sine ca pe un moment constitutiv. Astfel, pot spune și : eu înțeleg prin activitate, în acest context, ca și în general, tot ceea ce este resimțibil în mine, tot ceea ce închide în sine oricum ceva din *forță*, orice activitate sau orice modalitate de manifestare a unei forțe sau a unor forțe ; înțeleg prin aceasta orice fenomen în care eu *resimt* o atare manifestare a unei „forțe".

Dar subliniez mai cu seamă că aici înțeleg prin activitate nu numai activitatea particulară sau acțiunea particulară, ci și *modalitatea* activității mele interioare sau a manifestării de forțe din mine *în general ;* nu numai modalitatea particulară, circumscrisă unei anumite

Scanned with CamScanner

acțiuni particulare, de a mă trăi plenar pe mine, adică o forță din mine, ci orice modalitate generală a trăirii plenare sau a activității sensibile a „forțelor mele vitale".

Dar o asemenea „activitate" are loc în noi și în stare de complet „repaus" interior și exterior ; ea există, de asemenea, în orice *existență* conștientă statică. „Liniștea" pe care noi o resimțim și o simțim nu este, ca liniștea pietrei, absență a mișcării sau a activității, ci ea definește mai degrabă *echilibrul liniștit* al activității lăuntrice sau al activității *forțelor* din mine.

Și orice asemenea *„activitate"* este nuanțată plăcut și neplăcut. Este astfel în funcție de structura sa. Și aici deosebim din nou activitatea particulară, momentul particular din activitatea mea globală, pe de o parte, și manifestarea globală a forței lăuntrice, pe de altă parte. Aceea este nuanțată plăcut sau neplăcut după cum ea este o activitate sau alta, de exemplu, legată de un *obiect* sau altul și, astfel, este, în același timp, structurată în mod necesar în sine într-un fel sau altul. Iar activitatea lăuntrică globală, manifestarea forței mele interioare în general, este nuanțată plăcut sau neplăcut în funcție de caracterul său global, de modalitatea sau de „ritmica" interioară a desfășurării sale și de *cantitatea* de „forță" care se manifestă în aceasta, de vioiciunea sau încetineala și inerția, de libertatea sau frînarea desfășurării ei, dar, înainte de toate, în funcție de *bogăția* sau *sărăcia* activității.

Astfel, de pildă, *„bucuria"* definește o anumită modalitate de desfășurare a activității lăuntrice globale. Bucuria este această activitate sau această modalitate de desfășurare a unei activități lăuntrice globale, inclusiv nuanța de plăcere pe care acestea o poartă în sine, conform naturii lor. Nu mai puțin este *tristețea* o modalitate de desfășurare a activității lăuntrice globale, numai că una contrară.

Scanned with CamScanner

Ea este mai cu seamă una căreia îi e propriu a fi *nuanțată neplăcut.* Același lucru este valabil cu privire la afectele de excitație pătimașă sau de gol lăuntric și plictiseală.

Dimpotrivă, în contrast cu toate acestea, respectiv cu orice asemenea activitate, actul pur al rațiunii, adică simpla acceptare a unui fapt, știința, credința, judecata, conștiința valorii, nu este o activitate și o manifestare a unei *forțe* interioare, ci este tocmai o simplă acceptare, o luare de poziție față de situația ce-mi stă în față, un efect al acesteia *în mine.* Desigur, *eu* confirm lăuntric o situație, adică o „găsesc" adecvată sau nu. Dar tocmai acest proces din mine, această „găsire", trebuie distins cît mai net de orice întrebuințare sau orice activitate, de orice manifestare a unei *forțe în mine.* Și fiindcă acesta este absolut diferită de orice activitate, fiindcă în acest act de rațiune nu se manifestă în mine nici o forță, acesta *în sine* nu are nimic a face cu plăcerea și neplăcerea. Iar asta înseamnă : un astfel de *act* nu este sentiment *(Gefühl)* și nu poate, prin urmare, să fie „*empatizat*" *(eingefühlt)* în sensul strict al cuvîntului.

Faptul că asemenea acte de rațiune nu sînt sentimente sau că ele nu sînt în sine nuanțate plăcut sau neplăcut, poate fi exprimat, în definitiv, pe scurt, astfel : ele se comportă față de sentimente la fel cum se comportă negrul și albul față de culoarea pestriță.

Mai e necesar încă un adaos la cele spuse. Nu numai activitatea *actuală* resimțită sau îndeplinită acum, ci și *putința* de a fi activ, nu numai *resimțirea* activității actuale, ci și a celei *potențiale,* nu numai viața pe care o resimt sau o simt nemijlocit în mine, ci și *posibilitatea* de viață resimțită nemijlocit, nu numai activitatea forței, ci și *forța* din mine, care se *poate* activa și poate fi resimțită în mine ca atare, este nuanțată plăcut sau neplăcut. Și sentimentul *putinței* de a fi activ este

Scanned with CamScanner

un sentiment al activității. Eu nu pot avea conștiința că pot fi activ, fără ca astfel să am implicit, în același timp, o conștiință a activității *pe care* o „pot". Aici trebuie, însă, stabilit că sentimentul activității potențiale și al putinței este un sentiment al activității de un *tip specific*, sau : *în* sentimentele de activitate trebuie în mod expres distinse ambele posibilități, în sensul că unul este sentiment al activității actuale, iar altul sentiment al activității potențiale.

În același timp, putem uni din nou ambele aspecte în aceeași expresie. Activitatea, spuneam, este activitate sau manifestare a unei forțe. Faptul că ea este asta, că în ea a devenit actuală forța, tocmai asta o *face* să fie activitate și motivează, prin urmare, nuanțarea de plăcere sau neplăcere, sau o face să devină *sentiment*. Sentimentul *putinței* de a fi activ este sentimentul *forței existente*, dar nedevenite actuale acum.

Astfel, amîndouă, activitatea actuală și cea potențială se condensează într-o singură expresie, *„forță"*. Ceea ce simțim noi în ambele cazuri este, în realitate, *forță*. Și întotdeauna cînd simțim, această simțire este simțirea unei forțe. Este simțire a forței devenite actuale sau a forței doar existente sau potențiale. Și orice nuanțare de plăcere sau neplăcere este o nuanțare a sentimentului de forță de un fel sau altul, al celei doar existente, dar totuși resimțite, și al celei acum întrebuințate sau „vii".

Sentiment și activitate intelectuală

Pe temeiul celor de mai sus putem respinge ușor și o obiecție ce ar putea fi ridicată împotriva afirmației dinainte că judecata, știința, credința, opinia, conștiința valorii, cunoașterea reală sau presupusă nu este în sine trăire nuanțată plăcut sau neplăcut și că nu este ast-

Scanned with CamScanner

fel fiindcă nu este *trăire a activității*. Cum putem ajunge noi, s-ar putea întreba cineva, *să năzuim* după știință sau după o judecată ori o părere asupra unei situații, dacă știința, judecata, cunoașterea reală sau presupusă nu ne-ar bucura sau garanta satisfacția ?

Răspunsul la această întrebare s-a dat parțial mai sus.

Cunoașterea sau o „judecată" ne cade din cînd în cînd în poală fără efort. Ca în cazul menționat mai sus, cînd ținem pur și simplu ochii deschiși și un lucru se înfățișează privirii fără colaborarea noastră, iar noi recunoaștem existența acestui lucru pe temeiul acestor percepții senzoriale, cînd, așadar, din percepție ne apare nemijlocit judecata că acest lucru există și apoi că el este astfel alcătuit. La fel de ușor dobîndim știința cînd cineva ne *spune* că un lucru e așa ori altminteri, și noi, la această afirmație sau la ceea ce există în ea, răspundem lăuntric „da" sau, fiindcă găsim aserțiunea corectă ori nu putem împiedica producerea ei, sîntem de acord cu ea. În toate *aceste* cazuri, e valabil : noi nu știm deloc dacă conștiința realității ca atare, simpla acceptare sau recunoaștere a unei situații, faptul de a fi convinși de producerea ei, făcînd *abstracție* pe de-a-ntregul de *genul* situației, pe scurt, dacă actul judecății sau al simplei cunoașteri *ca atare* este un lucru nuanțat plăcut sau neplăcut.

Dar alteori nu se întîmplă așa, ci noi trebuie să facem sau să realizăm ceva, trebuie să îndeplinim un efort interior, să cheltuim forță, pe scurt, să fim activi, pentru ca acest act al consimțirii lăuntrice, această conștiință că „asta așa e", această „dare din cap" lăuntrică sau recunoaștere să se realizeze în noi.

Iar în asemenea activitate eu pot, firește, să mă simt fericit ; sau și contrariul. Dar, în acest caz, temeiul pentru sentimentul de plăcere sau neplăcere este tocmai activitatea sau

Scanned with CamScanner

un tip special al acesteia. În această activitate sau mișcare lăuntrică ne putem bucura de fapt, în ea putem găsi desfătare, la fel de sigur precum acea consimțire inactivă la pretenția unui lucru perceput senzorial de a fi socotit real, sau acea acceptare a unei comunicări ori consimțirea la pretenția comunicării de a fi adevărată, simplul act al credinței într-o comunicare așadar, *nu* este în sine însuși, adică făcînd abstracție de *ceea ce* eu recunosc ca adevărat, respectiv făcînd abstracție de conținutul comunicării, un lucru desfătător.

Și aici trebuie, însă, să mai facem o deosebire, și anume, între activitate și *reușita* acesteia. Ceea ce ne bucură pe noi în efortul gîndirii ori în activitatea spirituală sau intelectuală prin care ajungem la o judecată este, pe de o parte, activitatea ca atare, cheltuiala de forță sau eficacitatea lăuntrică a forțelor din noi. Pe de altă parte, este atingerea țelului *prin* această activitate interioară sau această mișcare năzuitoare lăuntric. Este, în ultimă instanță, relaxarea încordării prin apariția acelui ceva spre care ține activitatea. Și, ca peste tot, și aici îmbucurătoare este, pe de o parte, activitatea însăși, pe de altă parte, reușita unei activități sau a unui efort.

Dar nu despre asta a fost vorba mai sus, ci despre simpla *existență* a judecății în mine, despre simpla admitere sau acceptare, despre faptul în sine de a fi convins, făcînd abstracție, de pildă, de activitatea precedentă și de reușita acesteia sau de atingerea scopului propus în activitate. Mai sus, întrebarea era dacă judecata ca atare, dacă actul pur al acordului sau dezacordului lăuntric, conștiința valorii *în sine*, poartă o nuanțare de plăcere sau neplăcere.

Dar prin faptul că noi zicem că activitatea spirituală prin care se obține o judecată și reușita acestei activități este sau ar putea fi nuanțată plăcut, nu s-a spus, totuși, destul.

Scanned with CamScanner

Conștiința că am dobîndit o judecată asupra unui lucru, o știință sau o opinie este, chiar făcînd abstracție de aceasta, motiv de plăcere. Eu mă „*simt*" în știința mea, mă simt *mîndru* și superior altuia, adică îmi place că știu ceva sau că știu atît de mult. Aici, știința pare sau actele judecării, ale cunoașterii reale sau presupuse par *în ele însele*, independent de conținutul lor, plăcut nuanțate. Dar și aici trebuie să distingem actele însele și *activitatea* care *izvorăște* de aici sau *este înlesnită* de ele. A ști, se zice, înseamnă a putea. Poate că prin asta se înțelege în primul rînd forța exterioară, forța asupra lucrurilor, stăpînirea practică a naturii. Dar chiar făcînd abstracție de aceasta, știința este putere, adică ea este, sau, mai corect, ea *dă* putere *spirituală* interioară. Asta înseamnă că eu pot, cu știința mea, *să fac* lăuntric tot felul de lucruri. Eu pot *valorifica* știința, judecata pe care le-am dobîndit și care sînt acum posesiunea mea spirituală. Eu pot rezolva, pe acest temei, întrebări sau probleme, pot indica poziția lucrurilor pe care le cunosc în contextul realității, pot să le încadrez în anumite noțiuni, pe temeiul științei mele, pot, pe scurt, *opera* cu sau *dispune* de obiectele care se înfățișează spiritului meu. Eu le *domin* spiritual, iar de aici pot căpăta un sentiment de libertate și de dominație. Dar această conștiință a forței mele spirituale lăuntrice și, poate, în continuare, a forței exterioare sau practice, este o conștiință *a activității*. Adică este, înainte de toate, o conștiință a *putinței* de a fi activ sau a *forței „latente"*. Dar, cum s-a spus, conștiința că sînt activ sau că *pot* dispune în modul mai înainte arătat, conștiința *posibilității* acestei mișcări năzuitoare lăuntric este, de asemenea, o conștiință a activității sau a mișcării lăuntric năzuitoare. Conștiința că pot fi activ nu este, desigur, conștiința că sînt activ acum. Dar în ea există, într-un fel caracteristic și indescrip-

Scanned with CamScanner

tibil mai îndeaproape, conștiința activității. Și chiar față de această activitate posibilă pot avea bucurie.

Dar și de această conștiință a forței sau a putinței trebuie să deosebim net conștiința științei sau a judecății, conștiința valorii *în sine*. Cele două nu sînt identice, ci cea de-a doua este premisa celei dintîi. Știința este *temelia* conștiinței putinței sau a putinței de a fi activ. Este *materialul* posibil al „activității". Este acel ceva pe a cărui existență se *întemeiază* conștiința putinței. Firește, însă, pe orice știință se poate întemeia o atare conștiință a putinței de activitate. În măsura în care eu am conștiința științei, pot să am întotdeauna conștiința acestei putințe de activitate și, totodată, conștiința activității pe care o *pot* exercita. În măsura în care, așadar, în mod firesc, orice posedare de știință este temei de plăcere, nu nemijlocit, ci mijlocit, în ea există tocmai această putință de a fi activ.

Sentimentul ca sentiment al activității sau al vieții

Dar, cu toate acestea, noi nu știm încă dacă propoziția : sentimentul plăcerii sau neplăcerii are ca substrat un sentiment de activitate și este doar o nuanțare a acestuia, este *general valabilă*.

Oare eu nu pot simți — s-ar putea obiecta împotriva afirmației privind valoarea generală a acesteia — plăcere față de o culoare, un gust sau un miros ? Și este, în acest caz, culoarea, gustul, mirosul, o *„activitate"* ?

Această întrebare ar vădi o completă neînțelegere a celor spuse mai sus ; eu am definit tocmai activitatea sau trăirea activității nu ca *obiect* necesar al plăcerii, ci ca *substrat* necesar al acesteia. Iar obiect și substrat sau bază a unui sentiment de plăcere sînt lucruri absolut diferite.

Scanned with CamScanner

Cu aceasta, să ne întoarcem acum la posibilele *obiecte* ale plăcerii. Acestea se împart în două clase. Eu pot, pe de o parte, să simt plăcere „față de" un obiect deosebit de mine, pe scurt, față de un obiect *sensibil*. Eu pot, pe de altă parte, să simt plăcere „față de" eu, sau față de activitatea eului, respectiv față de modul de desfășurare a activității mele. În cazul din urmă, activitatea nu este *numai* baza, ci și *obiectul plăcerii*. Dar și în cazul dintîi ea este bază a acesteia.

Dar faptul că mai ales ultima aserțiune este justă, e cel mai limpede lucru din lume. Dacă am plăcere față de o culoare, nu am plăcere față de faptul că ea, culoarea, apare undeva în lume, poate fără ca eu să știu aceasta, ci am plăcere față de *ea* cînd o *văd*. Iar această „vedere" înseamnă aici : eu trebuie să percep culoarea, să mi-o apropriez spiritual, trebuie s-o contemplu sau s-o apercep pentru ca sentimentul plăcerii să se producă în mine. Dar prin faptul că fac asta, eu exercit o *activitate*, și anume chiar activitatea de înțelegere și activitatea de apercepere. Acum se pune întrebarea cum stau lucrurile cu această activitate. Obiectul, culoarea sau gustul îmi pretinde a-l înțelege. El îmi pretinde, prin aceasta, o perfect *determinată* activitate de percepere. Eu nu trebuie să percep ceva oarecare, ci tocmai *acest obiect*. Și acum se pune întrebarea cum se comportă această activitate pretinsă mie într-un anumit caz, așadar, această activitate de percepere precis *structurată*, față de necesitatea mea naturală de activitate sau de tendințele spre activitatea de percepere ce rezidă în natura mea ; dacă eu pot îndeplini activitatea pretinsă mie la unison cu acea necesitate sau cu aceste tendințe naturale, dacă o pot săvîrși, așadar, lăuntric fără piedici sau frîne, sau liber din punct de vedere interior, sau dacă activitatea de percepere, atunci cînd o îndeplinesc, închide în sine o disonanță, o contradicție între pretenția de

Scanned with CamScanner

a percepe *acest* obiect, prin urmare, de a îndeplini activitatea de percepere corespunzătoare *naturii sale*, pe de o parte, și acea necesitate sau acea tendință naturală de a fi activ percepînd, pe de altă parte. Și, după cum cazul este unul sau altul, activitatea mea de percepere are sau capătă o nuanță sau alta. Ea are, în primul caz, o nunță de plăcere, iar în al doilea caz, de neplăcere. Această stare de lucruri o exprimăm astfel : eu mă simt „atras" plăcut sau neplăcut de obiect. Asta vrea să însemne tocmai că *„pretenția"* la exercitarea unei activități de percepere sau activitatea de percepere pretinsă mie are, în virtutea acordului, respectiv în virtutea conflictului meu cu tendința naturală sau cu necesitatea mea firească de activitate, un colorit de plăcere, respectiv de neplăcere. Îndeplinind activitatea de percepere, eu o resimt și mă resimt pe mine drept făptuitor al ei. Simt activitatea și o simt ca neîmpiedicată sau neînfrînată, sau ca liberă. Dar, tocmai prin aceasta, o simt ca plăcut nuanțată. Sau o simt ca pe una contradictorie lăuntric sau disonantă. În acest caz, o simt ca neplăcut nuanțată.

Înainte de toate, în acest caz, situația stă fără îndoială astfel : *activitatea* este nuanțată de plăcere sau neplăcere ; sau, invers : plăcerea sau neplăcerea sînt, în acest caz, fără îndoială, nuanțări ale *unei activități*. Și, în același timp, vedem că activitatea *este plăcut nuanțată* atunci cînd este neîmpiedicată sau neînfrînată sau cînd este o activitate lăuntric liberă. Ea este *nuanțată neplăcut* atunci cînd în ea există piedică, fricțiune, conflict, pe scurt, lipsă de libertate. Iar această „libertate" nu este nimic altceva decît acordul liber între activitatea *pretinsă* mie de obiectul ce trebuie perceput și tendința naturală mie, adică tendința de activitate proprie care există în esența mea, abstracție făcînd de acea pretenție. Iar acest *conflict* este *conflictul* între acești doi fac-

Scanned with CamScanner

tori care colaborează întotdeauna, în mod necesar, în activitatea mea de percepere.

Exemplul nostru de mai sus referitor la sentimentul de plăcere senzorială era un *exemplu* particular. Dar prin acesta sînt reprezentate în general sentimentele plăcerii senzoriale, adică orice sentiment de plăcere față de orice obiect deosebit de eul meu. Acestor sentimente de plăcere senzorială li se opune doar plăcerea față de eu, sentimentul de sine idiopatic sau simpatic. Dar această plăcere nu mai este, la bază, simplă plăcere, ci este plăcere pentru activitate.

Eu apercep, spuneam, culoarea sau gustul și, făcînd asta, resimt activitatea de percepere și nuanța ei, adică simt plăcere sau neplăcere. Dar, dat fiind că, în acest caz, eu simt plăcere prin faptul că *apercep obiectul senzorial,* culoarea sau gustul, pentru conștiința mea plăcerea este în chip necesar raportată la acest obiect, prin urmare la ceva diferit de mine, sau ea este, pentru conștiința mea, plăcere *„pentru“* obiect. Un sentiment pe care îl capăt în apercepția unui obiect este întotdeauna, tocmai prin aceasta, raportat la acest obiect aperceput. Da, faptul că un sentiment este raportat la un obiect nu *înseamnă* nimic altceva decît : el survine în apercepția obiectului sau este coloratura sentimentului de activitate pe care-l am atunci cînd apercep obiectul.

Dar acestei posibilități i se opune cealaltă : eu nu apercep sau nu contemplu un obiect diferit de mine, prin urmare, nu sînt activ *față de* el, ci apercep sau contemplu activitatea însăși. Dar aici trebuie adăugat numaidecît: eu nu pot contempla sau nu-mi pot actualiza o activitate proprie, fără ca aceasta să mi se „pretindă“ sau fără ca în mine să existe o tendință de a o înfăptui din nou sau de a fi *la fel* de activ într-un anumit mod. Eu îmi actualizez, de pildă, o cugetare la care am meditat, efortul lăuntric de a fi ajuns la o judecată într-o anumită chestiune sau îmi actualizez o

Scanned with CamScanner

întreprindere practică, pe care am dus-o la bun sfîrșit. În ambele cazuri, asta înseamnă înainte de toate : eu îmi actualizez travaliul sau efortul interior, performanța lăuntrică ce trebuie îndeplinită. O atare activitate trecută nu mi-o pot, însă, „actualiza" complet fără să mi-o fac lăuntric *prezentă* sau fără s-o transform *în prezent*, adică fără s-o realizez lăuntric acum sau, cum bine se spune, fără s-o *trăiesc* din nou interior.

Eventual eu nu fac asta integral sau complet, ci numai în treacăt, doar, așa-zicînd, sumar ; în acest caz, însă, în mine există o tendință spre o nouă trăire deplină, cu atît mai sigură cu cît eu îmi „actualizez" mai mult activitatea trecută. În acest caz, trecutul meu, și mai cu seamă această activitate proprie lui, pătrunde în trăirea mea prezentă, tinde, așadar, să fie acum din nou prezent în mine.

Și acum se pune întrebarea cum se situează eul meu prezent în raport cu tendințele existente în el spre activități interioare, dacă este sau nu în acord cu acestea, respectiv, dacă activitatea trecută contemplată și pătrunsă astfel în trăirea mea prezentă este sau nu în acord cu aceste tendințe. În funcție de aceasta, am și aici un sentiment de plăcere și de neplăcere. Și aici, acest sentiment nu *este* nimic altceva decît tocmai sentimentul acestui acord sau dezacord *în* activitatea mea prezentă. Sentimentul de plăcere este un sentiment de acord între activitatea ce pătrunde sau tinde din trecut în mine, adică în trăirea mea prezentă, pe de o parte, și, pe de altă parte, tendințele de activitate care rezidă în starea mea lăuntrică prezentă. Iar sentimentul de neplăcere este sentimentul corespunzător de conflict.

Dat fiind că aici ceea ce este contemplat sau aperceput nu este un obiect diferit de mine, ci tocmai această activitate trecută a mea, pentru aceasta sau tocmai *prin aceasta* sentimentul meu de plăcere sau neplăcere este raportat la

Scanned with CamScanner

această activitate ; ea este — în măsura în care în ea *eu* sînt cel activ sau în măsura în care în activitatea mea trecută, precum în orice activitate în general, se ascunde eul — raportată *la mine*. Sentimentul este acum, prin urmare, sentimentul *de sine* pozitiv sau negativ. El este sentiment de plăcere sau neplăcere „față" de mine și de activitatea mea.

Desemnăm sentimentul care apare în aceste circumstanțe, deci acest sentiment de plăcere față de mine, la fel de bine ca sentiment al „încuviințării" mele, al satisfacției față de mine și, eventual, cu numele, întrebuințat deja mai sus, de *„mîndrie"*. Aici, în cuvîntul „sentiment de *încuviințare"* e lămurit că e vorba despre un sentiment de acord sau de unanimitate. Încuviințarea înseamnă unanimitate.

Și desemnăm, la fel, acest sentiment de neplăcere, așadar, sentimentul de neplăcere față de mine, și ca sentiment de dezaprobare sau de insatisfacție față de mine sau de autocondamnare sau autonegare și, eventual, ca sentiment de umilire sau rușine. Și aici, în cuvîntul „sentiment de *dezaprobare"* există nemijlocit faptul că sentimentul este un sentiment al conflictului, al opoziției sau al disonanței. Dezaprobarea este opoziție lăuntrică.

Empatia pozitivă și negativă.
Simpatia

Acestor două posibilități ale sentimentului li se adaugă, în fine, a treia. Aceasta este tocmai posibilitatea *empatiei*. Eu am sentimentul plăcerii față de activitatea mea. Dar această activitate este obiectivată sau este legată pentru mine, nemijlocit, pentru că o resimt la un obiect diferit de mine, de exemplu de un gest perceput pe cale senzorială. Ea nu provine din mine, ci dintr-un obiect diferit de mine sau pătrunde dinspre acela în mine. Iar eu am un sentiment de plăcere sau de neplăcere în

Scanned with CamScanner

funcție de faptul că această activitate care pătrunde în mine este în acord sau nu cu propriile mele necesități de automanifestare.

Precum se vede, acest caz se comportă față de cel precedent așa cum activitatea „străină", adică activitatea legată de un obiect diferit de mine, se comportă față de activitatea *proprie* trecută, care, ca *trecută*, nu-mi aparține *„mie"*, adică *eului* meu *prezent*, ci pătrunde în mine. Și aceasta din urmă este, în această privință, pentru mine, anume eul prezent, *obiect* sau stă *„în fața"* acestuia, așa precum acea activitate străină este, pentru *„eul"* meu *„în general"*, obiect sau îmi stă în față.

Dar să observăm aici mai ales cele două posibilități mai sus diferențiate: activitatea care pătrunde în mine este în acord cu tendințele sau cu necesitățile de automanifestare existente în mine; și ea intră cu acestea în conflict. Amîndouă cazurile au în comun faptul că activitatea pătrunde în mine și îmi pretinde să fie preluată în trăirea prezentă. În amîndouă cazurile, prin urmare, eu resimt activitatea, numai că, înainte de toate, ca pe una care pătrunde în mine sau îmi este *pretinsă*. Totodată, eu o resimt, totuși, în ambele cazuri în chipuri diferite, și anume, o dată, ca pe o *„pretenție"* care pătrunde în mine ofensatoare sau dușmănoasă, iar în celălalt caz, din contră, ca pe una pe care o pot accepta voluntar în trăirea mea prezentă și, prin urmare, o accept voluntar. În cazul din urmă, ceea ce mi s-a pretins este, totodată, rezultatul unui impuls spontan propriu. În acest caz, el se satisface.

Întrucît în amîndouă cazurile activitatea care pătrunde în mine este resimțită de mine, și de amîndouă dățile acest ceva care pătrunde în mine aparține unui „obiect", adică unui lucru diferit de mine, trebuie să caracterizăm *ambele* procese sau trăiri ca *empatie*. În același timp, trebuie, totuși, să diferențiem cele două tipuri de empatie. Și facem asta în măsura în care opunem una alteia empatia

Scanned with CamScanner

„pozitivă“ și pe cea „negativă“. „Empatia pozitivă“ constă, deci, în faptul că eu accept liber sau spontan activitatea care pătrunde în mine dinspre un obiect sau o adopt fără opoziție ca activitate a mea. Din contră, „empatia negativă“ constă în faptul că activitatea pătrunde în mine, dar este respinsă lăuntric de către mine. Empatia pozitivă este resimțirea acelui acord ; cea negativă — resimțirea acelui dezacord. Putem defini acordul și ca *simpatie*. În fond, simpatia nu este altceva decît faptul că un element psihic, o trăire a eului, care, pentru conștiința mea, este legată de un obiect diferit de mine, pătrunde în mine și este acceptată de mine voluntar. Este acordul dintre viața străină mie și impulsul vital propriu sau propria mea necesitate vitală, nostalgia vitală proprie. În consecință, sîntem îndreptățiți să numim empatia pozitivă și *empatie simpatetică*.

În acel acord eu resimt o manifestare a mea însumi, o satisfacere a instinctului meu vital, așadar o afirmare a vieții ; în acel dezacord resimt, la fel, negarea unui instinct vital propriu, o negare a vieții sau a mea însumi. Astfel putem spune, de asemenea, că empatia pozitivă constă în faptul că eu resimt în mine, în manifestarea vitală care provine de la „altul“, o *afirmare a vieții* proprii ; cea negativă constă în faptul că eu resimt o *negare a vieții*. Sau, empatia pozitivă este o afirmare vitală resimțită într-un „altul“, adică într-un obiect diferit de mine, iar empatia negativă este o negare a vieții resimțită într-un „altul“.

Dar acel ceva în care eu resimt, *în contemplarea estetică pură*, o atare afirmare vitală îl numesc *„frumos“*. Acel ceva în care resimt, în *contemplarea estetică pură*, o astfel de *negare a vieții*, îl numesc *„urît“*. Sentimentul frumuseții și al urîțeniei nu este nimic altceva decît acest sentiment al afirmării, respectiv al negării vitale obiectivate, adică resimțite într-un obiect.

Scanned with CamScanner

Dar acum să distingem, în această ordine de idei, încă o dată, pe scurt, cazurile posibile de empatie care au fost opuse mai devreme.

Mă mulțumesc *să denumesc* „empatia aperceptivă generală“ și „empatia naturii“ doar cu acești termeni. La amîndouă ne vom întoarce cu ocazia mecanicii estetice. Și, la fel, *numesc* aici, doar empatia pe care am pomenit-o în ultimul caz, adică *„empatia dispoziției“*. Asupra acesteia vom reveni pe scurt la muzică.

În schimb, trimit încă o dată, în mod expres, la esența empatiei în aspectul sensibil al unui *om*. Înainte de toate, aici este încă o dată de accentuat că în gesturile, mișcările, formele în repaus, de asemenea în sunetele naturale și în cuvintele unui om, *„există“* ceva interior sau sufletesc sau se *„exprimă“* prin acestea.

În ce privește această „existență“ sau „exprimare“, eu m-am pronunțat odinioară foarte hotărît contra unei anumite explicări a acestei situații ; anume, contra explicației potrivit căreia această „existență“ sau raportul între aspectul sensibil al unui alt individ și această viață care există aici se realizează pentru noi pe calea unei *concluzii analogice*. Revin la această problemă într-un scop determinat.

Țin în mod special să atrag atenția asupra faptului că o atare concluzie analogică — dacă ar fi posibilă și, cu toată siguranța, nu este — ne-ar putea da numai știința că unui gest și unei mișcări sau unui cuvînt i-ar *„aparține“* o trăire conștientă, de pildă, un afect. Dar faptul că unor asemenea exteriorizări vitale le *„aparține“* o interioritate, că, de pildă, unui gest de tristețe îi „aparține“ tristețea, nu intră deloc în discuție aici ; ci aici este vorba despre „existență“ sau „exprimare“. Iar asta înseamnă cu totul altceva.

Scanned with CamScanner

Proprietăților vizibile ale unei pietre le „aparține" duritatea. Dar aceasta nu „există", totuși, în acele proprietăți sau nu se exprimă în acestea. Tot așa, fulgerului îi „aparține" tunetul. Unui oarecare amestec de substanțe chimice și încălzirii acestuia le „aparține" o explozie. Dar în fulger nu „există" tunetul, nici în amestecul substanțelor chimice nu există explozia, și nici nu are sens a spune că în tunet „se exprimă" fulgerul, iar în explozie — amestecul de substanțe chimice.

Asta o putem spune și altminteri : raportul între fulger și tunet s-a realizat pentru mine printr-o *asociație* ideatică. La fel, conștiința existenței celorlalte procese în contextele menționate se datorează unei asociații ideatice. Din contră, asta dovedește că într-un gest, de pildă, de tristețe *nu „există"* un afect, în cazul nostru tristețea, că cele două ar fi asociate, ci dovedește tocmai că acest ceva psihic „există" în acel ceva perceptibil senzorial.

Dar sensul acestei „existențe" sau al acelei „exprimări" este, înainte de toate, următorul : prin faptul că eu văd și percep aspectul sensibil al altuia, sau văd și percep o manifestare vitală a lui, de pildă, gestul de tristețe, eu *percep în aceasta, concomitent,* un afect. Amîndouă laolaltă constituie o trăire unică, indivizibilă.

Dar, cu aceasta, nu s-a definit încă în mod desăvîrșit situația empatiei, ci trebuie să mai atragem atenția asupra unui moment al acesteia. Am în vedere ceea ce apare, poate mai lămurit decît în cuvîntul „expresie", în cuvîntul *„manifestare"* sau în cuvîntul *„comunicare"*. Atunci cînd văd un gest de tristețe, eu nu văd tristețea pur și simplu *efectiv* în acesta, adică n-o *percep* doar *în* și *o dată cu* gestul, ci percep în același timp gestul ca pe unul în care sau prin care este *„comunicată"* tristețea, sau percep tristețea ca pe ceva care *se*

Scanned with CamScanner

comunică prin gest. Tristețea există în gest nu numai în general, ci ca ceva exprimat în el sau *comunicat* prin el.

Această comunicare sau manifestare este o *activitate*; nu una conștientă sau conștient voită, ci una instinctivă sau o activitate a instinctului. Pot spune și astfel: tristețea există pentru mine în gest ca ceva *creat* de tristețe. Aici apare perfect lămurit momentul activității. „Activitatea" consistă tocmai în *creare*.

Dar nici prin aceasta nu s-a lămurit deplin starea de lucruri despre care e vorba aici. S-ar putea, mai întîi, aminti că și din acel amestec de substanțe chimice *ar reieși* explozia, sau că aceasta ar fi *creată* de acela. La asta ar trebui replicat că, în acest caz, *„reieșirea"* a fost numai *înregistrată* de mine. Eu nu văd, evident, nimic de acest fel, anume nu văd nici o „reieșire" cînd văd explozia urmînd amestecului de substanțe. Eu văd numai *succesiunea*. Și *știu*, totodată, că această succesiune a acestor două evenimente este *necesară*, respectiv gîndită de mine drept conformă unei *reguli* dobîndite din experiență. Acea „reieșire" desemnează o *trăire conștientă* cu totul *specifică*.

Pe de altă parte, în alte cazuri, eu resimt o asemenea reieșire cu deplină claritate. O resimt, de pildă, nemijlocit, adică simt cum din ideea unei disonanțe *reiese* ideea tonului sau a acordului în care aceasta se rezolvă. Eu simt cum prima idee o *produce* pe a doua sau o împinge înainte și mi-o *impune*.

În același timp, pe cît de sigur este că în ultimul caz se resimte o reieșire, tot așa de sigur este că aceasta nu este *„manifestare"* sau *comunicare*. Ideea disonanței *nu* se „comunică" în ideea tonului sau acordului ce o rezolvă. Altfel spus, aici lipsește acea nemijlocită „existență" specifică a ideii de rezolvare în ideea de disonanță, în sensul în care „există" un *afect* într-un *gest*.

Scanned with CamScanner

În consecință, trebuie să spunem, finalmente: raportul dintre gestul de tristețe și tristețe, pentru a rămîne la acest exemplu, este unul cu totul *specific* și care *nu se poate descrie* mai pe larg. Și acesta nu are numai un *caracter* propriu, ci are, totodată, și o *profunzime* proprie. Recunoaștem aceasta în mod expres spunînd că relația dintre ele este un tip de *identitate*, care n-are, totuși, nimic comun cu identitatea *logică*. Tristețea se „exteriorizează", și „exteriorizarea" este gestul, sau acesta este tristețea exteriorizată. Gestul este, așadar, tristețea, firește nu tristețea în sine, ci tocmai ca tristețe *exteriorizată*. Asta este ciudat, căci, pe de altă parte, gestul și tristețea sînt lucruri absolut incomparabile. Dar tocmai despre această ciudățenie este vorba aici ; și ea lămurește natura deosebită a felului în care, pentru mine, un dat interior există într-un gest și, în general, în aspectul sensibil al unui individ ; în care, pentru mine, trupul și sufletul unui individ sînt legate. Ea lămurește, mai pot spune, specificitatea conștiinței că trupul pe care îl numesc trup *omenesc este pentru mine* așa ceva, adică are un suflet sau reprezintă ceva însuflețit, asemănător cu mine.

Dar această specificitate nu are în nici un chip a face cu vreo concluzie analogică și o asociație empirică. Dacă abandonăm noțiunea unei „identități" specifice, pe care abia am folosit-o, atunci trebuie să stabilim, în orice caz, în relația dintre gest și ceea ce el comunică, și în relația dintre aspectul sensibil al unui individ și interiorul care există pentru noi în acesta, în general, aceste *două* momente și totodată *asocierea* acestora ; pe de o parte, că tristețea se comunică prin gest, se revarsă și iradiază în el, pare să se afle cu el în această relație activă sau de activitate ; pe de altă parte, că tristețea este *sesizată simultan* cu gestul și *există* nemijlocit în el. Dar din

Scanned with CamScanner

acestea două și, în primul rînd, din asocierea ambelor momente, deci din ceea ce constituie însușirea specifică a raportului sau a relației dintre ceea ce există într-un gest, pe de o parte, și acest gest, pe de altă parte, sau, mai general, din ceea ce constituie specificul raportului dintre un dat sensibil și ceea ce există în acesta sau se exprimă prin el, nu apare în „asociație" *nimic*. Sau, ceea ce înseamnă același lucru, nu există nimic din toate acestea în conștiința ce provine din experiență, în conștiința — dedusă din experiență — a *conexiunii* dintre un obiect și un dat sensibil.

Această specificitate incomparabilă a situației despre care este vorba presupune și o specificitate corespunzătoare a realizării ei, sau face necesară o explicare specială a situației. Iar aceasta nu poate fi alta decît aceea care a fost deja desemnată mai devreme ca unica posibilă. Mai devreme am explicat situația prin instinctul imitației, pe de o parte, și instinctul exteriorizării proceselor sau excitațiilor lăuntrice, pe de altă parte. Am explicat-o, astfel, prin situații generale cunoscute de oricine și care se întîmplă oricui. Firește, aceste situații, la rîndul lor, nu pot fi explicate mai departe.

Mai precis, realizarea conexiunii dintre înfățișarea exterioară a unui individ și interiorul care există în aceasta, vreau să spun, realizarea pentru noi a acestei conexiuni poate fi gîndită astfel : dat fiind că eu însumi am simțit tristețe, am resimțit tendința de exteriorizare sau comunicare a acesteia printr-un gest de tristețe. Oricine cunoaște această tendință. Ea devine pentru oricine mai palpabilă atunci cînd acel cineva e silit, de pildă, din oarecare motive, să facă, în stare de tristețe, o figură *veselă*. Dar aici, conform mărturiei trăirii mele nemijlocite, această tendință a exteriorizării corporale a afectului nu *se adaugă* propriu-zis afectului, adică ea nu este o trăire *juxtapusă* acestuia, ci ea reiese palpabil din

Scanned with CamScanner

acesta, este, prin urmare, la rădăcina ei, închisă în acesta, conținută în el nemijlocit ca o latură a esenței lui.

Acum văd la un altul gesturile tristeții. În acest caz, intră în acțiune în mine instinctul imitației. Perceperea și înțelegerea gestului străin trezește, fără ca eu să știu cum se petrece asta, această tendință. Dar și aici trebuie spus de îndată că tendința spre această activitate corporală sau spre această „exteriorizare" nu se adaugă, în instinctul imitației, ca ceva nou actului de înțelegere a gestului străin, ci coexistă nemijlocit, în acest act de înțelegere, ca o parte esențială a acestuia.

Această tendință resimțită acum de mine este, însă, *tocmai acea* tendință care a existat nemijlocit mai înainte în afectul tristeții. O parte a acelei trăiri este, așadar, din nou prezentă în mine acum. Și această parte tinde, firesc sau conform unei legi psihologice generale, să se completeze, și anume, apare acum în mine tendința de a cădea din nou în starea afectivă corespunzătoare acestei tendințe trăite odinioară. Această tendință se realizează, dacă nimic nu o împiedică.

Dar acest afect este, pe de o parte, legat de gestul perceput, sau există nemijlocit, cum spuneam mai înainte, în actul de înțelegere a acestuia, ca parte integrantă a lui. Pe de altă parte, există în el, din nou, la fel de nemijlocit, *afectul*. Și, prin aceasta, și afectul este legat de gestul văzut, sau *există* în acesta. În același timp, el există aici ca ceva care *tinde* de la sine spre producerea gestului sau *tinde să se exteriorizeze* în acesta.

Toate acestea înseamnă : eu resimt în gestul străin, nemijlocit, afectul ca *înștiințîndu-se* prin el. Invers, doar astfel este inteligibil acest fapt.

În final, trebuie să ne amintim aici negreșit de cele subliniate mai sus : la fel cum gestul este exteriorizarea tristeții și aceasta

Scanned with CamScanner

există nemijlocit în gest ca exteriorizîndu-se în el, se exteriorizează și o judecată, opinie, credință ș.a.m.d. într-o propoziție și există în aceasta nemijlocit. În amîndouă cazurile eu obiectivez într-un obiect sensibil ce-mi stă în față ceva pe care l-am resimțit instinctiv ca pe o pornire spre exteriorizare. Și, de amîndouă dățile, originea acestei situații este aceeași.

Dar ceea ce deosebește, iarăși, cele două cazuri este, precum am văzut, faptul că opinia, credința, judecata nu este *activitate*. Dimpotrivă, nici tristețea nu este o activitate particulară, însă ea este o modalitate a activității sufletești sau a manifestării mele interioare, adică a răsfrîngerii, în general, a puterilor lăuntrice din mine. Ca empatie, însă, desemnez, din motivele arătate mai sus, numai obiectivarea unui dat *sensibil*. Iar sensibilă este numai *activitatea*, și sensibile sînt, tocmai de aceea, nuanțările acestei activități. De aceea, rămînem să desemnăm conștiința că într-o propoziție există o judecată pur și simplu ca *autoobiectivare* și să atribuim numele de empatie doar obiectivării de activități și apoi de posibilități de activitate.

„Factorii asociativi" ai obiectului estetic

Dar, în afară de aceasta, vreau să fac aici încă un adaos care include mai cu seamă explicația: faptul că într-un dat sensibil ar exista pentru mine un interior, o viață, adică o activitate sau o modalitate a activității globale a unui eu, nu înseamnă că cele două ar fi încopciate prin *asociație*; sau, pe scurt, că reacția empatică ar fi asociație.

Adaosul pe care vreau să-l aduc la această explicație ține la o *extindere* a examinării. S-a vorbit mereu și mereu despre „factorii

Scanned with CamScanner

asociativi" ai obiectului estetic. Dar atari factori asociativi nu există *în general*. Adică, acestui *obiect estetic* nu-i aparţine *nimic* din ceea ce este doar asociat factorului sensibil dat nemijlocit al unui obiect estetic, nu *există*, în general, nici un atare moment pentru contemplarea estetică, moment care să poată contribui, deci, la a face din acest obiect unul estetic. Şi nu este de ajuns nici distincţia între asociaţiile „necesare şi limpezi" şi cele care nu sînt necesare şi limpezi. Nici cele mai necesare şi mai limpezi asociaţii nu pot să facă din ceea ce este asociat obiectului estetic sau aspectului său sensibil un *factor estetic* al acestuia, atîta timp cît nu sînt nimic altceva decît tocmai *asociaţii* necesare şi limpezi. Pe scurt, este absolut inadmisibil a se vorbi despre factorii asociativi a obiectului estetic, şi, ca urmare, despre distincţia, ce provine de la Fechner, între factorii „direcţi" şi „asociativi" ai acestuia.

Iată un exemplu : mi s-a făcut, de pildă, cadou de către o „mînă iubită" un tablou astfel, poate să existe între tablou şi „mîna iubită" cea mai intimă asociaţie. Dar aceasta nu are nimic de-a face cu esenţa estetică a tabloului.

Dar această asociaţie, se poate spune, nu este *limpede* şi *necesară*. Dar, în acest caz, ce sînt, în general, asociaţiile limpezi şi necesare ? În cazul nostru, asta poate însemna doar : asociaţia între tablou şi faptul că el mi-a fost dăruit de mîna iubită nu este limpede şi necesară ; adică în tabloul însuşi nu „*există*" nimic din aceasta. Şi asociaţiile „limpezi şi necesare" vor avea în general acest înţeles. Dar că în ceva perceput senzorial „*există*" nemijlocit ceva, aici „există" întotdeauna *mai mult* decît o simplă asociaţie.

Mîna iubită despre care vorbesc aici, sau ceea ce face din ea o mînă „iubită", este ceva psihic. Dar să luăm acum un exemplu în care unui obiect perceput pe cale senzorială îi este

Scanned with CamScanner

„asociat“ ceva *fizic*. Reprezentării unui corp greu care plutește fără sprijin în aer îi este asociată reprezentarea căderii. Iar această încopciere este tot așa de „necesară“ ca orice altă asociație. Dar asta nu împiedică, totuși, ca arta să înfățișeze corpuri grele plutind. Iar experiența arată că ideea căderii nu intră de obicei în discuție aici din punct de vedere estetic. Dacă se răspunde că, pentru contemplarea estetică, această asociație *n-ar fi* tocmai una necesară, că ar fi așa de puțin necesară încît într-o asemenea contemplare, poate, ea n-ar apărea sau nu s-ar manifesta, atunci acest răspuns n-ar fi decît mărturia că pînă și cele mai necesare asociații pot să fie nesemnificative pentru obiectul estetic. Iar aceasta înseamnă, iarăși, că asociațiile empirice doar ca atare n-au a face nimic cu chestiunea estetică *în general*. Putem spune din nou, cu privire la pomenita asociație : ea este nesemnificativă din punct de vedere estetic, fiindcă — poate fi ea cît de necesară vrea — în plutire nu „*există*“ nimic din cădere.

Eventual, acum se poate obiecta : dar noi interpretăm, totuși, tridimensional reprezentarea bidimensională dintr-o imagine pictată sau desenată a obiectelor. Imaginea deplasată, din punctul de vedere al perspectivei, a unei case, de pildă, ne reprezintă o casă care, în sine, nu este deplasată din punctul de vedere al perspectivei. Și asta își are, totuși motivația într-o asociație empirică. În același timp, o asemenea interpretare tridimensională nu este deloc irelevantă. Ea este o premisă esențială a impresiei estetice pe care trebuie s-o capăt eu de la tablou. În același mod, eu confer mărimea ei reală micii figuri desenate în fundalul tabloului, pe temeiul asociațiilor empirice. Și faptul acesta are din nou, pentru contemplarea estetică a tabloului, o importanță decisivă.

Dar aici trebuie să combat părerea potrivit căreia raportul dintre tablou și ceea ce el „re-

Scanned with CamScanner

prezintă" ar fi numai unul asociativ în sensul obișnuit al cuvîntului. Asta nu înseamnă că și aici e presupusă *empatia*. Structura reală a casei înfățișate în perspectivă sau mărimea reală a persoanei desenate micșorat *nu* este „empatizată", desigur, în datul perceput. În schimb, pot spune însă : eu o „*văd*" nemijlocit „aici" ; sau, iarăși : ea „*există*" pentru mine aici. Eu nu văd ceea ce văd și îi asociez reprezentarea stării de lucruri reale, așa cum leg de perceperea corpului plutitor reprezentarea căderii sau de perceperea optică a pietrei reprezentarea tăriei sale, ci „în" imaginea bidimensională pe care o văd cu ochiul senzorial eu *gîndesc* corpul tridimensional sau corpul tridimensional se înfățișează ochiului spiritual. La fel, „văd", și anume cu același „ochi spiritual", în imaginea micșorată omul care în sine nu este micșorat, ci la fel de mare ca și cum ar sta în prim-plan. Ceea ce văd cu ochiul senzorial este pentru mine *reprezentantul* sau *simbolul* a ceea ce este înțeles prin asta sau este „văzut" cu ochiul spiritual. Pentru mine, asta nu „exprimă" ceva, ci *semnifică* ceva. Pe scurt, există și aici, între ceea ce văd și ceea ce nu văd, dar care ține de obiectul estetic, un tip de *relație simbolică*. Chiar dacă în realizarea acesteia experiența poate fi părtașă, ea nu este pur și simplu sinonimă cu asocierea empirică. Relația simbolică în discuție nu este aceeași cu cea care există între un gest și ceea ce el exprimă, ci este relația simbolică dintre „aspect" *(Erscheinung)* și ceea ce „apare în el" *(darin erscheint)* sau este *gîndit* în el. Dar și această relație simbolică, în ultimul său temei sau în miezul ei propriu, este fundamental diferită de orice simplă asociație empirică.

Dar de aici noi vedem, în același timp, de ce tip trebuie să fie, *în toate circumstanțele*, relația care există între componentele percepute senzorial ale obiectului estetic, între factorul „direct" al acestuia, pe de o parte, și ceea ce

Scanned with CamScanner

trebuie să țină de obiectul estetic, pe de altă parte. Ea este întotdeauna o relație *simbolică*. Dar relația între acele componente și *psihicul „exprimat"* în obiect este acel tip de relație simbolică care poartă numele special de *„relație empatică"*.

Studiul relațiilor simbolice, și mai cu seamă studiul relației empatice, reflecția asupra a ceea ce constituie esența specifică a „semnificației" și mai cu seamă asupra a ceea ce constituie esența specifică a „expresiei", devine condiția fundamentală pentru orice altă luare de atitudine în privința noțiunii de empatie și, prin urmare, a noțiunii de simpatie estetică, și mai ales pentru orice luare de poziție în privința întrebării : ce altceva în afară de ceea ce este dat nemijlocit în percepție aparține obiectului estetic sau îl constituie ?

Scanned with CamScanner

Capitolul al doilea

CONTEMPLAREA ESTETICĂ

Esența generală a contemplării estetice

Cu aceasta, ne întoarcem din nou la empatie în general, prin urmare mai ales la ceea ce este comun empatiei pozitive și celei negative. Dar facem asta doar pentru a ne îndrepta acum privirea în altă direcție.

Acel „element comun" este pătrunderea dinspre un obiect în mine a unei vieți sau a unei activități sau a unui mod de manifestare vitală. Acestei pătrunderi îi este subiacentă încă o dublă premisă, care, pînă acum, a fost presupusă tacit ca dată. Aceasta este cuprinsă în noțiunea de empatie *estetică*, dar acum trebuie — sau tocmai de aceea trebuie — să fie în mod special menționată.

Spuneam mai sus că e propriu activității reprezentate sau gîndite ca eu să nu mi-o pot reprezenta, adică să nu o pot gîndi și actualiza fără ca ea să includă în sine tendința de a-mi fi prezentă, adică de a fi *resimțită* de mine, din nou, acum. Dar acum pot, s-ar părea, transpune în orice om un sentiment oarecare, adică orice manifestare interioară, de exemplu o bucurie sinceră sau ceva asemănător. Pot aceasta, chiar dacă știu, în același timp, că în om nu *se găsește* de fapt *nimic* asemănător. Dar dacă fac aceasta, atunci bucuria gîndită de mine și transpusă în om nu devine a mea

Scanned with CamScanner

proprie. Și, de asemenea, chiar dacă mă *îndoiesc* doar că bucuria s-ar găsi realmente în om, eu n-o empatizez, adică nu o resimt în mine. Ba încă mai mult ; chiar cînd știu că omul se bucură sincer, dar știu asta doar așa cum știu că Sirius este cu foarte mult mai mare decît Soarele, atunci aceasta nu are efectul pe care îl desemnez ca empatie. Astfel am lămurit cele două condiții ale empatiei pe care le-am avut în vedere mai înainte.

Spuneam, mai întîi, că empatia nu se realizează dacă eu știu că celălalt nu simte de fapt bucuria care a fost transpusă în el sau dacă mă îndoiesc că o face. În acest caz, eu *transpun*, tocmai, bucuria în om. Dar eu știu că nu am voie să fac asta, sau nu știu dacă am voie s-o fac. Iar asta înseamnă, de ambele dăți : reprezentarea activității sau a modului de manifestare vitală interioară, cum ar fi bucuria, nu se prezintă în mine ca sigură sau *netăgăduită* ori *neîndoioasă*, ci este contestată, respectiv contestată prin faptele care îmi interzic să realizez reprezentarea sau prin îndoiala dacă reprezentarea e adecvată, prin gîndul la posibilitatea ca acele gînduri să nu poată fi realizate, pe scurt, prin gînduri care se opun primelor gînduri sau reprezentări. Dar aceasta nu exclude ca activitatea reprezentată *în sine* să aibă tendința de a fi resimțită de mine acum. Dar acestei tendințe i se *opune* — atunci cînd acestei reprezentări i se opune o altă reprezentare, opusă și contradictorie — o contratendință care o *anulează*. În realitate, așadar, *nu* se petrece nici o pătrundere a activității reprezentate în trăirea mea prezentă. Dar această pătrundere este prima condiție a empatiei. Cu aceasta, s-a spus totodată : dacă empatia trebuie să se producă, atunci *reprezentarea activității* care va fi empatizată trebuie să fie una *incontestabilă*, și anume, incontestabilă în sensul că nu i se opune o *„contra-reprezentare“* care să-i interzică pătrunderea în mine.

Scanned with CamScanner

Dar și această incontestabilitate a reprezentării psihicului pe care eu trebuie să-l empatizez nu e suficientă pentru a face să se producă astfel empatia. Chiar dacă știu, spuneam mai sus în al doilea rînd, că un altul simte bucurie, dar o știu doar superficial, asta nu duce la empatie. Sau, exprimat pozitiv : dacă empatia are loc, adică dacă activitatea reprezentată pătrunde în trăirea mea prezentă, eu trebuie și *din partea mea* să „pătrund", într-un anumit sens, în omul în care se desfășoară activitatea, anume să pătrund rațional, adică trebuie să mă *dăruiesc contemplînd* omului — așa cum este el —, trebuie să mă dăruiesc mai cu seamă activității — despre care știu că există în el — și, contemplînd, să *zăbovesc* aici. Cu cît eu nu numai că gîndesc excitația lăuntrică din el, ci mă dăruiesc ei contemplînd, cu atît mai mult simt că aceasta — în cazul nostru, bucuria — pătrunde în mine și mă simt apoi înălțat și încîntat de ea.

Cele două condiții ale empatiei, definite aici, sînt însă *îndeplinite* în mod necesar în realizarea empatiei *estetice*. Ele sînt date nemijlocit prin ceea ce constituie premisa empatiei estetice. Iar aceasta este *contemplarea estetică pură*.

Astfel s-a spus, înainte de toate, că nu orice empatie este *empatie estetică*. În realitate, există o dublă posibilitate a empatiei. Văd de pildă un om trist, adică trăsăturile lui îmi dau impresia de tristețe și știu, în același timp, că această impresie corespunde *situației reale* ; știu, așadar, că omul *simte* tristețe. În măsura în care mă abandonez acelui ceva pe care îl *văd* aici și, simultan, îl recunosc drept corespunzînd realității, tristețea se furișează în mine însumi ; o simt și o resimt simultan. Dar, atenție la particularitatea acestui caz. Empatizatul are pentru mine aici, în același timp, *existență obiectivă*. El nu există doar efectiv, ci și eu știu asta. Această empatie s-o

Scanned with CamScanner

numim *empatie „practică"*. „Empatie practică", prin urmare, este acea empatie care este asociată cu știința despre *realitatea obiectivă* a empatizatului.

Acestui caz, însă, îi opunem acum altul. Văd din nou trăsăturile triste. Dacă pun și de data asta întrebarea dacă la baza lor se află tristețe *reală*, atunci aș putea răspunde la întrebare și cu da, și cu nu. Dar în fapt eu *nu pun deloc* această întrebare, ci mă abandonez pur și simplu *impresiei* trăsăturilor. Iar în măsura în care mă abandonez acesteia, *empatizez* tristețea. Eu fac asta, *cu toate că* trec cu vederea acea întrebare, așadar, nici nu mi-o *confirm*. Această empatie este empatie *estetică*. Să generalizăm : practică este empatia care caută realitatea empatizatului ; estetică, din contră, aceea care *nu* o caută.

Și este același lucru dacă spunem că empatia estetică este empatia în ipoteza *contemplării estetice pure*.

Dar să ne oprim un moment la natura acestei contemplări estetice. Eu pot contempla tot felul de lucruri din diferite puncte de vedere, de exemplu, o operă de artă din punct de vedere istoric, economic și financiar ș.a.m.d. De toate aceste modalități de contemplare se diferențiază contemplarea estetică. Dar care este caracterul specific al celei din urmă ? La asta căpătăm răspunsul dacă stabilim elementul comun al tuturor acelor modalități de contemplare *non*-estetice. Acest element comun, însă, constă evident în faptul că toate acele moduri de contemplare *depășesc*, contemplînd, opera de artă, sau, spus mai general, trec *dincolo* de obiectul contemplat, așa cum este el dat. Modul istoric de contemplare întreabă : ce pot eu *afla* de la obiect ? Cel economic : ce pot eu *primi* de la acesta ? ș.a.m.d. Modul estetic de contemplare se deosebește de acestea pur și simplu prin faptul că el nu pune nici un fel de întrebări de acest gen, ci contemplă pur și simplu obiectul așa cum

Scanned with CamScanner

este el, în el însuși, și observă ce există în el nemijlocit, fără acele gînduri secundare. Pe scurt, contemplarea estetică este doar contemplare pură, și anume tocmai a acelui ceva despre a cărui contemplare este vorba într-un caz dat.

Dar astfel s-a spus mai cu seamă un lucru, și anume că contemplarea estetică nu caută *realitatea* sau *irealitatea* a ceea ce este contemplat. Chiar dacă pun, numai, această întrebare, trec dincolo de obiect, așa cum este el. Nici un obiect nu devine, prin faptul că aparține sau nu realității, un altul *în el însuși*. Problema realității este, prin urmare, o chestiune care nu privește obiectul așa cum este el sau care nu-l mai privește doar *pe el* și *structura* sa.

Contemplarea estetică, astfel ne putem exprima pe scurt, este aceea care rămîne cu totul *dincoace de problema realității*. Sau : ea nu apercepe sau nu contemplă obiectul său în mod *empiric*. Ea îl privește, dimpotrivă, pur *calitativ*. Contemplarea estetică este apercepție calitativă pură. Totodată, contemplarea estetică este una care *pătrunde* în obiect, se cufundă în el și zăbovește în el. Ea *poate* fi asta tocmai *pentru că* nu este interesată de absolut nimic altceva decît de obiectul însuși și de ceea ce există în el.

„Idealitatea estetică“ a obiectului estetic

Dar să mai rămînem, înainte de toate, la acea primă particularitate a contemplării estetice. Aici trebuie să mai luăm în considerare o distincție care privește *obiectul* contemplat. În obiectul contemplat estetic sînt întotdeauna de distins două lucruri. *In primul rînd, datul* senzorial, de pildă, la statuia de marmură, *statuia*, adică blocul de marmură modelat în-

Scanned with CamScanner

tr-un fel sau altul : în al doilea rînd, ceea ce *există* în el, adică *viața* reprezentată în el. Relativ la acești *doi* factori ai obiectului estetic nu se pune, așadar, în contemplarea estetică, problema realității. Contemplatorul estetic vede blocul de marmură și-l percepe așa cum îl vede. Prin aceasta este *îndeplinită* sarcina contemplării estetice în ceea ce privește acest *bloc de marmură*. Contemplarea estetică nu merge, de pildă, mai departe, spre întrebarea ce este acest bloc de marmură pentru cunoscătorul *științelor naturii*, ce poziție ocupă, deci, blocul de marmură în contextul naturii etc. De pildă, nu știe nimic despre faptul că blocurile de marmură sînt moarte, că nu sînt compatibile, conform naturii lor, cu ideea pulsației *în ele* a unei vieți omenești, ci vede pur și simplu blocul de marmură și „vede", totodată, ceea ce lasă să fie *privit* el, respectiv modul în care el este lucrat. Dimpotrivă, nu știe nimic despre ceea ce e abia rezultatul unei reflecții care există în afara impresiei senzoriale nemijlocite, sau este conținutul unei cunoașteri ce se extinde dincolo de aceasta.

Asta am exprimat-o mai înainte spunînd că, pentru contemplarea estetică, datul senzorial al obiectului estetic este doar „aspect" sau „imagine". Dar asta nu vrea să însemne cumva : eu *consider* că blocul de marmură n-ar fi real sau mă las în voia „iluziei" că el n-ar fi *decît* un „aspect", ci astfel nu s-a spus nimic altceva decît că blocul de marmură este pentru mine numai ceea ce *văd* cînd îl văd și ceea ce *contemplu* nemijlocit la el, așadar că el, pentru contemplarea mea, este complet desprins din contextul realității fizice căruia îi aparțin de fapt blocurile de marmură.

Dar astfel, totodată, pentru mine s-a depărtat de realitate și *conținutul* operei de artă, așadar viața care există în blocul de marmură. Și această viață este pentru mine doar aceea

Scanned with CamScanner

pe care o „văd" înaintea mea. De fapt, eu nu *„văd"*, firește, această viață, și anume cu ochiul *senzorial*, ci o gîndesc și o resimt simultan în mine, sau ea pătrunde în trăirea mea. Dar eu *„o văd"* și la blocul de marmură, adică : ea *există* pentru mine sau pentru contemplarea mea nemijlocită în el. Sau : eu percep viața ce rezidă pentru mine în blocul de marmură doar *așa cum* ea îmi este dată prin blocul de marmură.

Iar asta înseamnă îndeosebi : eu nu caut realitatea sau irealitatea sa. Viața reprezentată în blocul de marmură *nu este*, de fapt, cum o spune chiar cuvîntul *„reprezentare"*, reală. Dar eu nu-mi spun, în contemplarea estetică, că ea *nu* ar fi reală, ci, precum realitatea, și *irealitatea* rămîne cu desăvîrșire în afara *chestiunii*. Pentru mine există doar faptul că, pentru mine, viața este prezentă și există în blocul de marmură și este așa cum este. Eu contemplu și această viață numai *calitativ* sau în funcție de *conținutul* său. Pe mine mă interesează doar cum este și ce include ea în sine. Și mă las în voia impresiei pe care o poate face asupra mea, *fiindcă* este așa cum este.

Aceste două aspecte — modalitatea în care, în contemplarea mea estetică, blocul de marmură modelat există și îmi stă în față, și modalitatea asemănătoare în care îmi stă în față viața care există în el — le desemnăm ca *„idealitatea estetică"* a obiectului estetic. Această idealitate estetică nu înseamnă, prin urmare, că eu *consider* că obiectul estetic, așa cum se înfățișează el simțurilor mele, sau viața ce există în el n-ar fi reale, ci înseamnă că eu îl deplasez, contemplînd, într-o *sferă* în care, în general, nu este *deloc* vorba de realitate sau irealitate, într-o sferă pe de-a-ntregul străină de *problema* realității, într-o sferă pur *ideală* în *acest* sens.

Scanned with CamScanner

„Izolarea estetică“ a conținutului estetic

Dar, aici, să mai acordăm atenție și unui moment care formează, așa-zicînd, reversul acestei idealități estetice. *Conținutul* obiectului estetic, mai cu seamă, aparține, în contemplarea estetică, unei lumi pur ideale sau constituie una ca atare. Dar acest conținut este, pe de altă parte, în calitate de conținut al unui *obiect estetic*, totdeauna *legat* de un *element senzorial*, spre pildă, de aspectul sensibil al unui om real sau de aspectul sensibil al unui bloc de marmură modelat artistic. El nu numai că este prezent, în general, pentru mine, sau nu există oricum pentru mine, ci *sălășluiește* în acest dat *sensibil*, este captiv înăuntrul acestuia.

Și, astfel, conținutul abstract sau deplasat în sfera ideală al obiectului estetic este totodată, și anume în mod absolut, separat de ceea ce *altminteri*, pentru mine, posedă sau poate poseda existență *abstractă*, de pildă de conținutul ideilor, fanteziilor, reveriilor, reminiscențelor mele istorice ș.a.m.d. Conținutul obiectului estetic, datorită acestui mod de existență unic, a devenit o lume abstractă unică, existentă în sine, desprinsă de lumea obiectelor *ideale* posibile în general, pe scurt, absolut *izolată* în sine. Acest fapt îl desemnăm expres cu numele de *„izolare estetică“* a conținutului obiectului estetic. În acest caz, și „izolarea estetică“ a conținutului unui obiect estetic este, așadar, o caracteristică specifică a obiectului estetic sau a contemplării estetice, prin care acesta devine obiect estetic.

„Obiectivitatea estetică“

Cu acea idealitate estetică este dat mai departe, totodată, ceea ce, în alt context, am definit drept *„realitate estetică“*, dar pentru care

Scanned with CamScanner

aici vreau să folosesc numele de „*obiectivitate estetică*". Acest epitet îi revine mai cu seamă *conținutului* obiectului estetic, prin urmare *vieții* ce există în el. Această „obiectivitate estetică" este, în realitate, inclusă în acea simplă ipostază a vieții legată de obiectul estetic sau de activitatea inerentă lui, fără ca eu să mă întreb cum stau lucrurile cu realitatea sa.

Obiectivitatea estetică nu înseamnă nimic altceva decît faptul că conținutul obiectului estetic *este indiscutabil* prezent pentru mine. Pentru mine, înainte de orice, este perfect incontestabil sau neîndoielnic elementul sensibil al obiectului estetic, în exemplul nostru de mai sus, blocul de marmură modelat. Dar în acesta *există viața* reprezentată. Această viață, așadar, îmi *este dată* mie în elementul sensibil. Și ea îmi este *dată* în acesta doar *pur și simplu*, adică, datorită acelei idealități estetice *certe*, îmi este dată netăgăduit, pe scurt în mod absolut *incontestabil*. Dar fiind că eu nu *întreb* dacă e sau nu reală, nici nu pot să mă *îndoiesc* că este astfel.

Prin aceasta s-a îndeplinit acea *primă* condiție a pătrunderii vieții reprezentate, sau s-a realizat prima dintre condițiile desemnate mai sus ale *empatiei*. Aceasta a constat tocmai în existența complet de nediscutat, pentru mine, a empatizabilului. Această condiție este îndeplinită prin *obiectivitatea* estetică a acestui conținut, existentă nemijlocit în natura contemplării estetice sau în idealitatea pe care o posedă pentru mine în contemplarea estetică conținutul obiectului contemplat.

Să ne clarificăm, însă, mai departe această obiectivitate estetică. În acest scop, să cercetăm ceea ce este mai bun în domeniul unde esența ei este mai limpede. Domeniul, însă, este domeniul literaturii.

Pot să mă cert cu cineva asupra unui personaj literar, de pildă asupra unui personaj

Scanned with CamScanner

al unei povestiri sau al unui roman, pot caracteriza părerea sa asupra felului cum se comportă personajul în vreo ocazie ca eronată și pot spune : așa, și nu așa se „poartă“ personajul în cazul despre care este vorba. Fac asta, cu toate că știu că persoana n-a existat niciodată și, prin urmare, niciodată nu s-a „purtat“ așa cum afirm eu, și nici în vreun oarecare alt mod. Dar cu asta nu vreau să spun cumva că *poetul ar fi atribuit*, atunci cînd și-a creat opera, personajului, în *fantezia* sa, acest mod de comportare. Desigur, în atari formulări nu *vorbesc* despre poet în general, ci despre *personajul*, despre *persoana povestirii sau a romanului*. Poetul și activitatea fanteziei sale aparțin trecutului, poate unui trecut secular. Dar eu nu vorbesc despre trecut, ci despre prezent, și anume despre prezentul etern, care nu e propriu activității poetului, ci este propriu *personajului literar* creat de el.

Personajul aparține acestui prezent etern *o dată pentru totdeauna*, după ce poetul l-a creat. Dar, prin aceasta, el aparține, în același timp, unui domeniu specific al *realității*. Iar acest „domeniu al realității“ este domeniul „realității *estetice*“, adică al *obiectivității estetice*, prin urmare domeniul acelei existențe de netăgăduit, neîndoielnice și incontestabile, a acelei efective și simple ipostaze.

Din această realitate estetică sau adevăr estetic, pe scurt din această obiectivitate, se înțelege, în cazul nostru, și atitudinea *artistului*. Poetul epic povestește. Și el face asta exact în aceeași formă ca și istoricul. El povestește că un om sau altul *a făcut asta*, a întrebuințat aceste cuvinte ș.a.m.d. Aici, s-ar putea spune, propozițiile sînt expresia judecăților ; așadar, povestitorul emite judecăți asupra personajelor sale ; iar noi, care citim poezia epică, emitem judecăți *în funcție* de el. Iar cînd conținutul unei asemenea judecăți ne bucură, este vorba de un *sentiment al judecății*. Firește, aici eu *„judec“*, s-ar putea adăuga, „fără *con-*

Scanned with CamScanner

vingere", adică nu cred că ceea ce poetul spune despre personajele sale s-ar fi întîmplat într-adevăr vreodată în lumea obiectivă. O atare judecată fără convingere s-ar putea numi, în cele din urmă, „presupunere" sau „ficțiune" și, în consecință, acel „sentiment al judecății" ar putea fi desemnat ca sentiment al presupunerii sau al ficțiunii.

Aici ar mai fi de spus, înainte de orice: poetul nu judecă, nu „simulează" și nici nu „presupune" că ceea ce el povestește s-ar fi petrecut vreodată în lume, că ar avea, deci, realitate istorică. Pe de altă parte, trebuie să spunem, în ceea ce privește „convingerea": este prima *cerință* a povestirii literare ca ea să fie „convingătoare".

Dar această „convingere" este de un tip cu totul specific. Ea nu înseamnă nimic altceva decît că cele povestite de narator au acea obiectivitate estetică. Și asta înseamnă totodată: „judecățile" sale nu sînt judecăți în sensul atribuit lor de logică. Nu sînt judecăți care ridică pretenția de a fi „valabile". Ele, deci, nu sînt nicidecum judecăți.

Dacă un *istoric* mă încunoștiințează că o bătălie s-a desfășurat undeva și cîndva, atunci eu am conștiința autonomiei a ceea ce spun cuvintele, a evenimentului în care constă „lupta" față de conștiința mea, precum și, în general, față de orice conștiință individuală.

În schimb, dacă poetul îmi aduce la cunoștință că o acțiune i-a reușit eroului său, atunci el nu vrea să spună prin asta că această reușită a acțiunii ar exista în afara conștiinței indivizilor care gîndesc acest lucru. Și, de asemenea, eu, cel care aude sau citește cuvintele poetului, nu *cred* că a fost așa. Dar, totodată, nici nu *„cred"* că *n-ar fi fost așa*, nu tăgăduiesc în cugetul meu că asemenea lucruri s-ar fi întîmplat vreodată în lumea reală, ci această reușită a acțiunii *stă* pur și simplu *înaintea mea* și este acceptată de mine

Scanned with CamScanner

așa cum mi-a fost împărtășită de poet. Ea nu este pentru mine la fel de certă ca un fapt istoric, dar este, totuși, un fapt. Desigur, acest fapt este, într-un anumit sens, chiar mai inatacabil decît unul istoric. Ce spune istoricul *s-ar putea* să nu se fi petrecut, nu este *absolut* garantat. Dimpotrivă, în ceea ce privește faptul comunicat de *poet*, este *absolut exclus* gîndul că el ar fi putut să nu se întîmple. Asta pur și simplu fiindcă aici *nu este* nicidecum *vorba* despre întîmplarea sau neîntîmplarea care *trebuie* să-mi fie garantată mie, adică despre o întîmplare sau neîntîmplare a unui fapt *istoric*.

La fel *se întîmplă* și faptul literar. Dar tocmai în lumea abstractă a *literaturii*. Dar aici este important a face clar ce înseamnă asta.

Literatura este în primul rînd *o succesiune de cuvinte*. Aceste cuvinte există sau literatura *există*. Că este undeva scrisă sau tipărită, asta nu are importanță ; e de ajuns că, pentru mine, literatura, prin faptul că *o gîndesc*, există, adică stă în fața ochiului meu spiritual și că ea, pentru mine, este *pur și simplu* prezentă, îmi stă pur și simplu în față. Dar asta e valabil despre literatură dacă ea a fost creată odată și eu am cunoștință de ea. Înainte de orice, *ea*, adică *succesiunea de cuvinte* din care constă, are pentru mine o existență indiscutabilă sau îmi este pur și simplu dată.

Dar în cuvinte *există* ceva ; în acestea mi se „comunică" ceva. Și, la fel ca și cuvintele, și ceea ce există în ele, sau *în același timp* cu cuvintele, și ceea ce există în ele are pentru mine *o existență pur și simplu incontestabilă*. Această existență este o „simplă" existență, adică una care-mi stă în față, mai cu seamă în sensul că eu nu caut realitatea ei în înțelesul autonomiei față de conștiință.

Acest lucru ar putea părea ciudat, dar el, totuși, persistă în faptul că poetul, la fel ca și istoricul, vorbește în *propoziții*. În același

Scanned with CamScanner

timp, totuși, starea de lucruri în discuție poate uimi doar dacă cineva pune semnul egalității între propoziții și judecăți, cum li se întîmplă în mod curios pînă și logicienilor, sau dacă cineva crede măcar că o propoziție trebuie să fie întotdeauna expresia unei judecăți, și anume a acelei judecăți despre care noi zicem că și-ar găsi aici „expresia" ei „firească".

Dar chiar și experiența cea mai obișnuită ne învață că *nu* este așa. Eu pot face o afirmație *în glumă*. În acest caz, vorbesc *ca și cum* aș emite o judecată. Dar eu nu fac asta. Ceea ce există în propoziție este numai încercarea, gîndită glumeț, *de a impune* altuia o judecată pe care eu însumi n-o am sau n-o emit. Exprimării a ceea ce se petrece în mine îi slujește nu numai propoziția, ci și felul în care o rostesc.

Și se poate întîmpla și ca eu, în rostirea unei propoziții, să vreau să exprim nu numai judecata ce-i corespunde, ci să emit, de asemenea, și judecata *contrară*. Fac asta de fiecare dată cînd vorbesc *ironic*. Și, precum în primul caz, nici în acest caz ascultătorul propoziției *nu* deduce judecata ce există aici „în mod firesc".

În sfîrșit, pot să exprim și în viața obișnuită propoziții în care să *inventez* una sau alta ; nu pentru ca prin aceasta să înșel ascultătorul, ci pentru ca astfel el să realizeze *legătura de idei* sau îmbinarea mentală a obiectelor care sălășluiește în cuvinte și să obțină de aici bucurie sau poate contrariul, fără a se gîndi în general la realitate sau irealitate. De asemenea, și aici ascultătorul face ceea ce eu aștept de la el.

Dacă restrîngem acum, cum am făcut mai sus, noțiunea de judecată la judecata logică, atunci nu toate aceste propoziții sînt expresia unor judecăți. Fără îndoială, *istoricul* rostește asemenea judecăți în cuvintele sale și eu le realizez după el în timp ce le aud. În

Scanned with CamScanner

toate cazurile citate, însă, nu are loc nici o realizare de judecăți. Simpla legătură de idei sau îmbinare mentală de obiecte nu este încă, desigur, judecată ; ea devine așa ceva abia atunci cînd conștiința *valabilității* acesteia se asociază stării corespunzătoare de *începciere* efectivă a obiectelor, sau producerii începcierii, independent de faptul că eu le realizez mental.

Dar asemenea începcieri ale obiectelor există și în cuvintele poetului. Poetul îmi impune înlănțuiri de cuvinte. Dar acestea nu revendică vreo valabilitate, ci rămîn cu totul în afara sferei valabilității și nonvalabilității. Ele rămîn pentru mine în sfera simplei existențe. Dar tocmai prin aceasta ele rămîn și în afara sferei posibilei *negări* a unei pretenții de valabilitate.

Și asta constituie realitatea lor specifică sau *obiectivitatea* lor. Ea este dată nu prin faptul că poetul *judecă*, ci că el *nu* judecă ; spus pozitiv, el *reprezintă*, adică așază pur și simplu ceva în fața mea ; în consecință, nu are nici un sens a întreba dacă afirmația poetică este „adevărată", și anume în sensul în care este afirmația istorică. Dar tocmai acesta este faptul ce face absolut „sigur" conținutul afirmației, adică îi conferă, în funcție de natura ei, *obiectivitate estetică* absolută.

Dar n-are nici un sens a discuta adevărul istoric al celor comunicate de poet, fiindcă este inerent naturii creației literare de a fi tocmai creație literară, adică de a mă ridica în sfera *contemplației estetice*, care este departe, prin natura ei, de această întrebare.

Pentru înțelegerea acestei stări de lucruri trebuie presupusă o examinare psihologică generală, anume trebuie să existe în conștiința și spiritul nostru diferite sfere, sfera începcierii mentale a obiectelor și, dincolo de aceasta, o sferă mai înaltă, în care abia există conștiința *valabilității și nonvalabilității*. Numai

Scanned with CamScanner

fiindcă este așa poate să se întîmple ca o propoziție auzită să pătrundă în *acea* sferă, dar să se *oprească înaintea* acesteia, sau ca mie, prin auzirea propoziției, să mi se sugereze acea primă funcțiune, funcțiunea *încopcierii mentale*, dar nu cea din urmă funcțiune, funcțiunea *întrebării* privind *valabilitatea sau nonvalabilitatea*. Dar aceste sfere diferite, de fapt, există, și este, precum aici, de foarte mare importanță ca ele să fie recunoscute ca diferite.

Sfera în care se întîlnește întrebarea privind valabilitatea și nonvalabilitatea și în care, prin urmare, apare abia *conștiința* valabilității și nonvalabilității este sfera logic aperceptivă. Este bine să se distingă foarte lămurit și în alte cazuri această sferă de sfera simplei încopcieri mentale a obiectelor.

Obiectivitatea estetică ține însă nu numai de ceea ce spune poetul, ci ține tot așa de sigur și de acel conținut al unui obiect estetic. Afectul care se exprimă de pildă într-o *statuie* este exact la fel de „real" precum vorbele și faptele eroului dramatic sau epic. El are acea existență care nu este istorică, ci atemporală, dar absolut sigură. Înainte de orice, într-o imagine plastică *există* redate *trăsături* exact așa precum cuvintele în literatură, adică fără îndoială prezente. Și în ele *afectul* există ca un fapt tot așa de independent de voința mea ca și mersul stelelor. El există aici nu pentru rațiunea mea, ci pentru *impresia* mea.

„Realitatea estetică"

Obiectivitatea estetică, care nu este nimic altceva pentru mine decît existența de necontestat a unui obiect sau a unei înlănțuiri de obiecte, motivează însă și posibilitatea acelei pătrunderi a mea în obiect, pe care am desemnat-o anterior ca pe a *doua* condiție a pă-

Scanned with CamScanner

trunderii unei vieți reprezentate în mine și, prin aceasta, ca pe *a doua* condiție a *empatiei*. Fiindcă obiectul estetic, și mai cu seamă viața care există în el, este prezent pur și simplu pentru mine, indiscutabil și cert, eu *pot* să pătrund în el în asemenea fel. Deoarece nu sînt împiedicat de întrebări și îndoială să mă dăruiesc lui, eu *mă pot* dedica lui *complet*.

Și astfel se întîmplă ca viața reprezentată *să mi se dăruie* pe de-a-ntregul, adică să pătrundă în mine complet și, prin urmare, să devină obiect al deplinei empatii pozitive sau negative, ca eu, deci, *să resimt* într-un fel sau altul viața ce rezidă în obiect.

Cu aceasta, este dat acum acel moment al empatiei pe care îl caracterizez și cu numele mai special de „*realitate estetică*". Înțeleg prin aceasta tocmai acea trăire a conținutului obiectului estetic, a vieții ce rezidă în el sau a activității care există în el.

Trăirea estetică sau această relație estetică a fost cîteodată înțeleasă greșit. Pentru acest motiv, trebuie să spun și despre aceasta un cuvînt.

S-a spus că aproape nimeni, văzînd pe scenă teama, mizeria și disperarea lui Faust și empatizîndu-se în personajul lui Faust, nu poate fi constrîns ca, realmente, să simtă, în mod serios, în sine, această teamă, mizerie, disperare. Nici cine vede mînia reprezentată artistic nu devine el însuși mînios. Acest lucru, s-a adăugat, ar fi patologic. Atari vorbe nechibzuite sînt ușor de respins ; desigur ele nici nu necesită să fie respinse. Căci nimeni nu crede de fapt acest lucru, cînd vorbește despre cotrăirea estetică a atari afecte.

În viața de toate zilele sînt mînios, dacă, de pildă, mi se întîmplă să fiu insultat ; disper, deoarece sînt într-o situație grea din care nu știu cum să ies. Dar despre asta nu este deloc vorba aici. Mînia co-trăită estetic nu se naște din intruziunea unui om sau a destinului său în persoana mea și în interesele mele vitale re-

Scanned with CamScanner

ale sau practice ; dimpotrivă, ea se naşte din re-*prezentarea* artistică a mîniei. Şi, pe de altă parte, nu există pentru această mînie un obiect real împotriva căruia s-ar putea îndrepta. Prin urmare, ea nu se naşte din rădăcina din care se naşte mînia din viaţa de toate zilele, nici nu poate să mă împingă la acţiuni practice. Aceasta, nu pentru că îi lipseşte forţa, ci fiindcă orice gînd la un obiect real, faţă de care ar putea să se manifeste, este exclus. De aceea, inerent naturii acestui afect trăit estetic este să rămînă cu totul şi cu totul *în sine însuşi*.

Pe scurt, această mînie nu este mînia din lumea reală sau faţă de lumea reală, în care eu, acest individ real, trăiesc. Nici nu ar putea fi asta, tocmai deoarece ea nu este mînia acestui *individ real*, adică individul care mănîncă şi bea, care poate fi lezat în existenţa sa de vicisitudinile vieţii şi poate reacţiona contra lor. Şi nici a individului real care stă, în realitatea sensibilă, în faţa unei statui sau adastă la teatru pe un loc mai mult sau mai puţin comod ; ci este o excitaţie lăuntrică în *cel care contemplă estetic*, adică în cel care se dăruieşte obiectului estetic, în eul care zăboveşte şi care se consumă în acesta şi este *doar* acesta.

Acest eu se poate numi unul abstract. În acest caz, asta înseamnă de fapt numai : este eul contemplator, eul, aşadar, care trăieşte într-o sferă cu totul abstractă, în sfera în care adastă orice contemplare estetică. Dar în această sferă zăboveşte *realmente* eul care contemplă estetic. Acest eu *nu* este, prin urmare, unul „abstract“ în sensul eului *gîndit* pur şi simplu, ci este, aşadar, în fapt, unul real, numai că nu unul în sensul eului care *trăieşte în lumea reală*, ci tocmai în sensul eului care *se consumă în contemplare*.

Dar în acel sens s-a înţeles greşit situaţia ; şi s-a mers mai departe, desemnîndu-se mî-

Scanned with CamScanner

nia trăită estetic drept simplă *mînie aparentă*, și încă mai hotărît, ca simplă *mînie fantezistă*, și astfel, în general, empatizatul estetic a fost caracterizat ca sentiment aparent sau simplu sentiment imaginar. Și *s-a opus* acest sentiment aparent sau imaginar „sentimentului serios".

Aici, trebuie spus : desigur, sentimentul care apare în mine în co-trăirea estetică nu este un sentiment serios, dacă prin aceasta se înțelege un sentiment de tipul celui care rezultă pentru mine din experiențele vieții mele practice. Dar el este, totuși, extrem de departe de a fi doar un sentiment aparent sau imaginar, presupunînd că prin acest nume se poate înțelege în general ceva. Este un sentiment serios, adică un sentiment real, însă din această *sferă* specială, și, prin aceasta, un sentiment serios cu un *caracter* special. Noi desemnăm acest caracter nu ca realitate în general, ci ca „realitate" *estetică*. Prin aceasta, înainte de orice, se are în vedere, desigur, că sentimentul sau afectul care sălășluiește în obiectul estetic — reprezentat, de pildă, într-o operă de artă — pătrunde în trăirea mea, deci tinde a fi trăit simultan. Dar co-trăirea *(Miterleben)* despre care este vorba aici nu este *o trăire oarecare*, ci este, înainte de toate, *co-trăire*, și mai cu seamă *co-trăire estetică*. Și este una absolut *specifică*, de necomparat cu vreo altă trăire pe lume ; o problemă care vrea să fie *recunoscută* tocmai prin specificitatea sa. Ea constă în ceea ce se găsește în orice om care este cuprins, de pildă, de disperarea lui Faust, așa cum, după părerea poetului, trebuie să fie cuprins dacă ia parte la aceasta așa cum trebuie să ia parte și cum este inevitabil să ia parte deplină în contemplarea estetică. Faptul că noi „luăm parte" la un sentiment sau o trăire interioară înseamnă însă că noi avem sentimentul „din partea noastră" sau *îl trăim*.

Scanned with CamScanner

Profunzime estetică și simpatie estetică

Dar și în altă privință este o problemă specifică trăirea mîniei configurate artistic sau a disperării reprezentate. Deoarece contemplarea estetică este pe de-a-ntregul dăruită obiectului său, ea nu rămîne la suprafață, ci pătrunde în *profunzime*, adică ea vede, în cazul citat, mînia sau disperarea nu numai ca pe ceva în sine, care există de pildă în albastrul cerului, ci ea vede solul din care rezultă un asemenea afect, sau *rădăcina* din care el crește, adică ea resimte mînia sau disperarea ca pe o excitație interioară în această *personalitate*; în cazul nostru, de pildă, disperarea este resimțită ca o astfel de excitație în personalitatea lui *Faust*. Ea resimte, prin urmare, această personalitate. Și asta este, în cazul disperării lui Faust, o personalitate care nu disperă oricum, ci în acest mod determinat, adică din această *esență lăuntrică*. În cazul presupus aici, spus mai exact, este personalitatea lui Faust așa cum ea *ne parvine* din opera literară, adică a lui Faust care „se ostenește năzuind", a lui Faust în care există *putere* și *măreție*; putere și măreție care pot sălășlui și în disperare; și ele, în acest caz, fac tocmai *această* disperare.

Dar, astfel, contemplarea estetică duce *mereu* în profunzime. Și ceea ce găsește ea acolo este întotdeauna un *om*, în care există valoare din punct de vedere uman sau cel puțin este socotită astfel.

Astfel este, în primul rînd, caracterizată propriu-zis esența *empatiei estetice*, înainte de toate, a empatiei în ceea ce este în sine neplăcut sau *chinuitor* într-un om. Ea este, în ultimul ei temei, întotdeauna trăirea unui *om*. Dar aceasta este însăși trăirea mea. Eu, așadar, mă simt om în personajul care-mi stă în față, simt acordul dintre mine însumi și

Scanned with CamScanner

omul care pătrunde în mine. Simt, într-un fel, nostalgia de a mă simți și de a mă manifesta ca om multilateral. Simt acordul dintre mine însumi și omul care pătrunde în mine. Trebuie să desemnăm acest acord *în mod special* ca „simpatie estetică". În acest caz, în atare simpatie estetică există *cea mai generală* esență a empatiei estetice într-un individ reprezentat sau în ceea ce îmi stă în față în unul ca atare și mă invită la co-trăire estetică.

Dar nu este deloc trebuincios ca eu să găsesc în omul care-mi stă în față într-un obiect estetic o deosebită „putere și măreție". Poate că un om suferă pur și simplu adînc și greu, și, în final, sucombă ; sau cade în comic și este „nimicit" comic. Orice asemenea intervenție în existența unui om, orice atare negare este un mijloc ca omul — și ceea ce este uman în el, chiar dacă nu este măreț și puternic, dar este, totuși, *îndreptățit* omenește — să-mi fie adus mai aproape și mai ales să pătrundă adînc în trăirea mea. Poate, în cele din urmă, eu văd un astfel de om sucombînd chiar din *punct de vedere moral*. În acest caz, îmi devine inteligibil că este tocmai un om cel care sucombă astfel. Și, de asemenea, acum poate că simt mai apăsat omul și, în el, *pe mine* ca om, sau trăiesc acea „*simpatie* estetică". În aceasta nu mă simt, desigur, desfătat, ci foarte serios și dureros dispus, și, totuși, în același timp, oarecum extins și înălțat în interiorul meu. Nu am plăcere sau bucurie, ci poate o plăcere dureroasă. Dar chiar și aceasta este plăcere. În fine, trebuie să adăugăm : nu există nici un alt mijloc de constrîngere de a mă face să pătrund în adîncimea unui om și, cu aceasta, în propria mea adîncime și care să-mi permită să trăiesc eu însumi într-o profunzime mai mare, decît *negația*, ca atare displăcută în sine. Faptul că noi sîntem conduși, în contemplarea estetică, în

Scanned with CamScanner

asemenea mod în profunzime, îl desemnăm explicit drept *profunzime estetică* a obiectului estetic sau a contemplării estetice.

Mai sus au fost opuse una alteia simpatia pozitivă și cea negativă. Empatia în suferință, fie ea suferință interioară sau exterioară, și, în cele din urmă, decădere, este în sine empatie *negativă*. Dar, prin faptul că sîntem conduși în profunzime de obiectele empatiei negative, întîlnim acolo obiectele empatiei pozitive. Prin aceasta, am în vedere ceea ce am exprimat mai sus astfel : noi găsim acolo, în adîncime, omul. Astfel, prin urmare, empatia negativă este baza, calea, mijlocul spre asemenea empatie pozitivă. Prima se transformă, în contemplarea estetică, în cea de-a doua sau poate să se transforme în ea ; poate *deveni*, în însuși miezul și esența ei, empatie pozitivă. Prin aceasta, co-trăirea mîniei, spaimei, disperării devine *plăcere* estetică.

Am menționat mai sus opinia că trăirea reală a afectului reprezentat artistic ar fi patologică. Și am dat a se înțelege în ce măsură această opinie este o simplă bătălie cu morile de vînt. Cu această opinie se asociază aluzia că „*emoția*“ duioasă n-ar fi o atitudine estetică și că opera de artă care speculează o asemenea emoție, „melodrama“, n-ar fi operă de artă sau, dacă ar fi, ar fi o operă de artă inferioară.

Pe aceasta s-ar putea întemeia următoarea concluzie : emoția este, evident, o co-trăire intensă. Cine se lasă mișcat pînă la *lacrimi* de o operă de artă, arată, prin aceasta, că simte suferința sau bucuria reprezentate în ea ca suferință proprie sau bucurie proprie. Dacă nu emoția este aceea pe care o dorește o operă de artă adevărată, atunci, prin urmare, adevărata artă n-ar dori co-trăirea. Ea n-ar voi pătrunderea interiorului reprezentat în mine, privitorul ; ci ea ar cere, dimpotrivă, contrariul, o *distanțare* între ceea ce este reprezentat

Scanned with CamScanner

și privitor ; sau ar cere ca interioritatea reprezentată *să rămînă în fața* obiectului estetic și să fie contemplată de acesta ca ceva ce-i *stă în față*, să aibă pentru el deplină *obiectivitate*.

Aici, chestiunea distanței și obiectivității e perfect îndreptățită. În realitate, opera de artă nu poate sta față de mine la o distanță mai mare decît cea pe care o are. Această distanță este nesfîrșită ; tot așa de nesfîrșită ca distanța dintre lumea realului și o lume doar abstractă. Opera de artă, se poate spune, este întotdeauna perfect străină de lume, precum căzută din cer. Și, cu „obiectivitatea", am pus accentul pe faptul că opera de artă stă doar, pur și simplu, în fața mea, ca ceva străin de bunul meu plac și capriciu, de cheful și de orice alt mod de colaborare a mea. Aș mai putea spune, cu referire la aceasta, că-mi stă în față precum ceva căzut din cer. Faptul că opera de artă îmi stă în față precum ceva „căzut din cer" include în sine, în realitate, două aspecte : distanța nesfîrșită, adică idealitatea estetică, și realitatea, adică obiectivitatea estetică.

Dar tocmai aceasta este ciudățenia operei de artă : faptul că ea, *datorită* acestei distanțe și obiectivități sau grație idealității estetice și obiectivității, devine una cu mine. Firește, ea rămîne pe veci despărțită de eul meu „*real*". Dar eul *contemplator*, prin faptul că se detașează de acesta sau pentru că eu mă desprind „de mine" și mă ridic „deasupra mea", migrează în opera de artă și se află cu totul în aceasta ; sau, invers, ceea ce constituie, la datul contemplat, obiectul efectiv al contemplării, migrează în mine, anume în eul contemplator, și mă cuprinde pe de-a-ntregul.

Dar cum stăm atunci cu emoția ? De ce nu este ea o atitudine estetică ? Pentru ce o operă de artă nu trebuie să țintească la emoție, adică la emoție în sensul „pierderii" du-

Scanned with CamScanner

ioasă ? Să privim mai îndeaproape această stare de lucruri. În fond, în întrebările puse sînt de diferențiat două modalități ale emoției. Ori eu sînt emoționat, ori opera de artă *ține la emoționare*. Emoția sau are în firea ori în dispoziția mea motivația ei, sau este intenționată ori voită prin opera de artă.

Cazul din urmă — opera de artă face să mă pierd în emoție — apare dacă ea este astfel structurată încît *poate* asta. Dar asta nu înseamnă altceva decît : în personajul reprezentat sau în personajele reprezentate lipsește forța, lipsește efortul interior, lupta, eventual îndîrjirea, umorul și altele de acest fel. Pe scurt, lipsește în personaj acel ceva care să acționeze împotriva tendinței „pierderii" și să-i fie obstacol ferm. Personajul însuși este slab, pierdut sau se poate pierde, este unul care se predă fără forță și fără rezistență, care se dizolvă în sentimente molatice.

Acestei posibilități i se opune cealaltă : acest moment al forței nu lipsește, poate, în personajele reprezentate, dar el nu găsește în mine nici un *ecou* sau nu un ecou suficient de puternic. Eu simt, de pildă, mîhnirea, îngrijorarea ș.a.m.d., care există într-un personaj, dar nu am forța să resimt simultan în mine, în același fel, *forța* lăuntrică a personalității care resimte supărarea sau grija. Nu sînt în stare de aceasta fiindcă eu, conform propriei mele firi, sînt incapabil de o excitație interioară puternică și de o atitudine fermă, deoarece eu însumi sînt o fire prea slabă.

În amîndouă aceste cazuri ajung și trebuie să ajung, în fine, la aceea că sînt preluat cu totul de mîhnirea, grija, pe scurt, de sentimentul reprezentat și, privit în sine, „emolient", că eu, așadar, mă pierd în co-trăirea acestuia, pe scurt, că sînt „emoționat". Înainte de toate, aici stăruie pericolul ca *tragicul* să devină neputincios și, prin aceasta, să înceteze de a fi

Scanned with CamScanner

tragic adevărat. Există primejdia ca în locul compătimirii tragice, care în sine nu este simplă co-pătimire, să apară o asemenea simplă *co-pătimire* și „pierdere" în suferința resimțită simultan.

Dar, în sfîrșit, ambelor posibilități diferențiate le e subiacentă aceeași premisă. Ele trimit la aceeași „slăbiciune". Numai firea slabă *suportă* lipsa de forță, de luptă, de efort, de mîndrie ș.a.m.d. în persoana reprezentată. Firea mai puțin slabă cere așa ceva. De aceea, ea se îndepărtează de personajul care nu trădează nimic din acestea. De aceea, ea nu ajunge la acea „pierdere".

Cele spuse aici au, însă, o semnificație mai generală. Noi pretindem ca în opera de artă să ni se înfățișeze întotdeauna un *om*. Un „om" însă nu înseamnă o ființă care se jertfește pur și simplu. „A fi om" nu înseamnă a te pierde în sentimente, ci „a fi om" înseamnă ca evenimentelor să le adaugi și ceva din tine, înseamnă activitate, orice mod de a te manifesta spontan, în suferință sau bucurie, față de ele. „Omul" este cel care voiește, care se străduiește lăuntric, care se opune și năzuiește mai departe, care luptă, care se ia la trîntă și care rîde ; înainte de toate, cel care gîndește ; cel care opune destinului, într-un fel sau altul, eul său.

Asemenea oameni pretindem noi în artă. Pretindem mai cu seamă — acolo unde, în personajele unei opere literare, ne confruntăm cu durerea sau plăcerea, așadar, acolo unde amarul sau dulcele ne invită la co-trăire — și ceva din sarea care există în asemenea activitate a personalității, în atare efort interior ; cerem o cantitate de părți constitutive solide, ceva pe care, în sensul pozitiv al cuvîntului, îl numim *caracter*. Acesta există tocmai în atari părți constitutive ferme sau include în sine asemenea componente.

Scanned with CamScanner

Iar acolo unde asemenea lucruri *nu* lipsesc, și noi simțim asta și co-trăim sau co-participăm lăuntric, sînt excluse co-trăirea molatică, lipsită de împotrivire, a nenorocirii și, la fel, co-trăirea molatică, lipsită de rezistență, a fericirii unei persoane, ca și orice manifestare molatică în sentimente. Noi nu ne „pierdem" acolo nici în una, nici în cealaltă modalitate de co-trăire, ci ne simțim totodată concentrați, plini de voință, activi, muncind lăuntric, poate superiori. Acea „sare" obstaculează sentimentul pur de amar sau de dulce ; co-trăirea părților constitutive ferme acționează contra pierderii sau „topirii".

Aici se vădește limpede eroarea acelei concluzii : dat fiind că „emoția" n-ar fi o atitudine estetică, n-ar fi nici „co-trăirea" așa ceva. Noi vedem : greșeala melodramei nu constă în faptul că ea constrînge la co-trăire completă, ci în aceea că acel ceva pe care ne face să-l co-trăim nu este ceva întreg, ci ceva unilateral. Greșeala ei nu constă în „prea mult", ci în „prea puțin". Ea ne oferă, de pildă, suferințe sau bucurii, soartă tristă sau îmbucurătoare, dar ea nu ne oferă pe lîngă aceasta, adică pe lîngă ceea ce li *se întîmplă* oamenilor și poate fi trăit de ei, și un *om*. Ea nu ne dă condimentul, mirodenia, sarea, oțetul sau fierul, componentele solide care sînt proprii omului și constituie abia un *caracter*. Ba ea nu ne dă nici măcar destinul așa cum îl cunoaștem, ci un ideal pozitiv sau negativ al acestuia, o nenorocire sau un noroc pure, cum nu există în lume și care de aceea ne sînt de neînțeles sau ar trebui să ne fie astfel.

Iar greșeala aceluia care se *lasă* mișcat nu este că soarta nefericită sau norocoasă a unui personaj reprezentat îl impresionează atît de tare, ci greșeala sa este că îi lipsește capacitatea de a resimți în sine acel ceva care acționează ca sarea în neplăcere și bucurie și, astfel, de a resimți în sine o reacție contra

Scanned with CamScanner

abandonării totale. Sau, greșeala este că el, ca urmare a firii sale molatice, se *mulțumește* cu o „operă de artă" care pretinde o asemenea abandonare totală, și nu cere operei de artă acea sare sau acel ceva care ar trebui să pricinuiască această reacție, că el nu s-a îndepărtat de opera de artă care nu corespunde așteptărilor.

Emoția (înduioșarea) nu este, prin urmare, o atitudine estetică ; dar nu fiindcă ea ar fi o prea-plină co-trăire, ci fiindcă este o co-trăire unilaterală și, mai cu seamă, nesărată sau nevertebrată, sau fiindcă este co-trăirea fără împotrivire a unei opere de artă nesărate sau nevertebrate. Sau, invers, atitudinea estetică pe care emoția o exclude nu este o co-trăire mai puțin deplină, ci o co-trăire desăvîrșită ; sau este co-trăirea a ceea ce oferă o operă de artă desăvîrșită din punct de vedere conținutistic, a unei opere de artă căreia nu-i lipsesc nici sarea, nici vertebrele. Orice asemenea co-trăire este, însă, aceea specifică, care are loc numai în contemplarea estetică, este, deci, co-trăire *estetică*. Aceasta este co-trăirea pe care o am în vedere și cînd vorbesc despre realitatea estetică. Iar profunzimea estetică inerentă ei este, pe scurt, cea care face ca eu să nu mă mulțumesc cu simpla emoționare prin opera de artă.

Precum *obiectivitatea* estetică, și realitatea estetică, și profunzimea estetică sau adîncimea contemplării estetice și a co-trăirii estetice au ca fundament ultim *idealitatea* estetică. Invers, ele fac estetică, de fapt, idealitatea esteticului. Dar idealitatea estetică este inclusă în faptul că contemplarea estetică nu este nimic altceva decît contemplare care se consacră doar obiectului, așa cum este el.

În obiectivitatea și realitatea date în același timp cu idealitatea estetică rezidă și acel ceva care este singurul îndreptățit să poarte numele de *iluzie estetică*. Aceasta este con-

Scanned with CamScanner

trariul iluziei pe care ar produce-o ceea ce există în datul sensibil al obiectului estetic, mai cu seamă în ceea ce este reprezentat ca obiectiv adevărat în opera de artă, adică este contrariul înșelării. Ca iluzie *estetică*, ea nu este nimic altceva decît dăruirea incontestabilă, care, la rîndul ei, decurge nemijlocit din consacrarea totală față de contemplare.

În nimic altceva decît în această dăruire completă constă apoi și *credința* sau *convingerea* estetică. A crede, a fi convins înseamnă : a nu te îndoi. A nu mă îndoi, însă, pot din dublu motiv. În primul rînd, fiindcă motivul îndoielii nu se dovedește întemeiat, în al doilea rînd, deoarece întrebarea, deci, îndoiala, este exclusă prin natura chestiunii. Ultimul motiv, însă, desemnează natura credinței sau a convingerii *estetice*, sau a convingerii sau a ceea ce avem în vedere cînd spunem că opera de artă ar trebui să fie credibilă sau convingătoare

Scanned with CamScanner

Capitolul al treilea

CONTEMPLAREA ESTETICĂ A OPEREI DE ARTĂ

Trăsătura principală estetică generală a operei de artă

În cele dinainte avem exemple care ar trebui să ilustreze esența contemplării estetice, exemple luate de cele mai multe ori din domeniul *artei*. Faptul își are bunul său temei. Contemplarea operei de artă este, de fapt, îndeosebi aptă să demonstreze esența contemplării estetice în general.

Dar obiectele acestei contemplări pot fi produse ale naturii *sau* opere de artă. Există un frumos natural, la fel cum există un frumos artistic. Și, aici, contemplarea estetică în sine este de fiecare dată același lucru, iar cuvîntul „frumusețe" are în ambele cazuri același înțeles. Asta vrea să spună : cînd contemplăm estetic natura sau opera de artă, întotdeauna simțurilor noastre li se înfățișează, înainte de orice, un obiect, iar noi îl privim sau îl contemplăm pe acesta astfel încît îl extragem din contextul realității, deci, nu ne întrebăm ce ar fi el în acest context. Faptul acesta l-am exprimat mai înainte astfel : pentru contemplarea estetică, contemplatul sensibil este imagine sau apariție. Acesta este elementul sensibil al obiectului frumos, fie că el aparține domeniului naturii ori celui al artei.

Scanned with CamScanner

Și de aici rezultă : în fiecare dintre cele două cazuri viața care există în datul sensibil este o lume abstractă, izolată de tot ceea ce se află în afara ei, existentă doar în sine sau stînd înaintea ochiului minții, așadar o lume absolut închisă în sine. În această lume sîntem și trăim noi în contemplarea estetică.

Totuși, în același timp, există o deosebire esențială între frumosul din natură și frumosul artistic sau opera de artă. Un excelent exemplu de frumos natural este omul real. Cu el lucrurile pot sta în realitate așa ori așa, și el poate însemna, cu ceea ce este el pentru contextul naturii, pentru viața socială, pentru scopurile de realizat în lumea realității, una sau alta. Toate acestea nu constituie însă problema contemplării estetice ; aceasta vede omul doar așa cum este și cum se înfățișează simțurilor și extrage de aici lăuntricul care există în formele și culorile sale și, eventual, în mișcările sale, pentru impresia nemijlocită, fără acea problemă a realității ; și este încîntată sau nu de asta.

Astfel se comportă și contemplarea estetică față de reprezentarea estetică, de pildă față de *statuia* unui om. Datul sensibil nu este aici același ca mai înainte, dar el posedă în sine trăsături ale unui om real. Și acest dat sensibil este, aici, iarăși, numai apariție. Dacă este un bloc de marmură modelat, atunci contemplarea estetică nu se interesează de natura marmurei, de prezența ei în natură, de utilitatea ei pentru diferite scopuri, ci doar de ceea ce este acest anumit bloc de marmură pentru percepția senzorială. Și ea contemplă viața care se comunică nemijlocit în acesta și o gustă din punct de vedere estetic, și anume, ca scop ultim ; ea extrage de aici ceea ce poate constitui o afirmare vitală în sine pentru subiectul care se bucură estetic.

Dar această asemănare nu exclude, totuși, în același timp, o foarte esențială deosebire.

Scanned with CamScanner

Acel om real aparține, totuși, tocmai domeniului realității. Eu trebuie abia *să-l scot* de aici printr-o acțiune specială. Acel om ar putea fi, mai cu seamă, prietenul sau dușmanul meu, ar putea să mă umilească prin calități datorită cărora ceea ce posedă el să-mi trezească invidia. Aceasta, desigur, este imposibil, dacă eu îl contemplu *pur* estetic ; dar această contemplare pur estetică tocmai aici nu este *de la sine înțeleasă*. Și, la fel, tot ceea ce contemplarea estetică îmi dă lăuntric nu-mi este *dat* aici ca *de la sine înțeles*.

Din contră, altfel este cu opera de artă. Omul care îmi stă înainte în ea nu este real, ci doar reprezentat. Ideea realității sale este deci *a priori* absolut exclusă. Asta înseamnă două lucruri : ce văd eu aici *este* imagine ; formele și eventual culorile *reprezintă*, doar, realul. Ele nu sînt formele unui om real, ele nu aparțin contextului realității de care, altminteri, țin de obicei formele umane. Ele sînt asta *eo ipso*, adică eu nu trebuie *să le fac* astfel pentru mine. Iar viața care există în ele *este* pur și simplu una abstractă. Tocmai acesta este înțelesul cuvîntului „*reprezentare*". Iar această lume abstractă este reprezentată *în sine* în acest bloc de marmură. Ea *este*, așadar, desprinsă și de orice lume a gîndirii mele sau de orice altă lume *abstractă* înlăuntrul căreia aș putea-o așeza. Ea este izolată *în sine* sau prin acțiunea artistului, pentru contemplare. Ea este astfel pur și simplu prin aceea că ea, și numai ea, este legată de elementul sensibil pe care eu îl văd în față, că ea îmi stă în față în această modalitate specifică pentru ea singură, astfel încît eul care contemplă estetic și care se uită desigur numai la ceea ce rezidă în elementul sensibil al operei de artă se poate dizolva cu totul în ea.

Dar în asemenea „reprezentare" constă tocmai esența artei. Și mai constă în aceea că mie

Scanned with CamScanner

îmi este *impusă*, prin faptul reprezentării, contemplarea estetică pură, cu tot ceea ce include ea, astfel încît eu nu trebuie să mă *înalț* la opera de artă — ci nemijlocit, și tocmai prin faptul că eu contemplu opera de artă — *sînt* în ea.

Situația se poate exprima și astfel : contemplarea estetică a *operei de artă* nu poate, prin *natura* ei, concura cu vreuna extraestetică, ea este în afara pericolului de a fi tulburată prin momente extraestetice : natura *o pot* contempla pur estetic, opera de artă *o contemplu în mod firesc* astfel, tocmai fiindcă ea este *operă de artă*. Și, prin aceasta, mi s-a *împărtășit*, iarăși ca de la sine înțeles, precum s-a spus, tot ceea ce rezidă în contemplarea estetică.

Dar asta înseamnă mai cu seamă : idealitatea și izolarea estetică, care trebuie să fie una pură și deplină în contemplarea estetică, este prezentă în opera de artă ca un *fapt* preexistent mie. Adică, aici există : pe de o parte, separarea lumii reprezentate de orice realitate și, pe de altă parte, deplina delimitare a acestei lumi abstracte față de orice altceva care ar putea avea pentru mine, altminteri, o existență abstractă ; extragere din lumea realității *și* din lumea gîndirii mele.

Și, mai departe : această lume abstractă este „simplu“ prezentă, adică *dată* mie neîndoielnic prin datul sensibil care stă în fața mea. Cu alte cuvinte, lumii abstracte a operei de artă îi e proprie *eo ipso* și acea *existență incontestabilă*, acea *obiectivitate* estetică. Și, o dată cu ea, îi e proprie *realitatea* estetică, libera pătrundere în mine și posibilitatea empatiei plenare, fie ea negativă ori pozitivă.

Iar în măsura în care ceea ce este reprezentat în opera de artă este neîndoielnic ceva abstract, izolat în sine și totodată existînd pentru mine fără tăgadă, „obiectiv“ în acest sens, sînt date în el, în mod necesar, și condițiile

Scanned with CamScanner

profunzimii contemplării estetice, condițiile acelei coborîri pînă la ceea ce este omenesc și important din punct de vedere omenesc, care poate fi găsit de contemplarea estetică chiar și în ceea ce este în sine nul și negativ, suferință și contrarietate.

În măsura în care, prin creare de atari incontestabile idealitate și obiectivitate, izolare și profunzime a contemplării estetice, arta face cu putință o plăcere estetică așa cum nu s-ar putea realiza în acest fel fără mijlocirea artei, se poate vorbi, abstracție făcînd de ceea ce s-ar putea spune mai tîrziu asupra statutului special al operei de artă, despre o *savurare* a *operei de artă* și, corespunzător, despre o specială *valoare artistică* și despre o *frumusețe* artistică deosebită ; iar acestea se pot opune, ca diferite, frumuseții din natură. Dar aici nimeni nu trebuie să înțeleagă greșit și să creadă că acest „diferit" ar fi ceva *structurat* altminteri. Este doar ceva mai pur, mai sigur, mai precis. De altfel, este vorba, în cazul tuturor lucrurilor mai speciale, în sensul purității, siguranței, preciziei obținute prin artă, despre plăcerea provenită din contemplarea estetică, adică savurarea unei lumi abstracte și izolate. Această savurare este, întotdeauna, co-trăire.

Dacă numim savurarea operei de artă și savurare *artistică,* atunci savurarea artistică este, prin urmare, același lucru cu savurarea frumosului din natură, doar că în *condițiile* speciale pe care le produce arta.

Opera de artă și conformitatea cu realitatea

Dar acum, pe lîngă momentele idealității și izolării estetice, ale obiectivității, realității și profunzimii estetice, avem de reliefat — nu la toate, dar în mod sigur la unele arte —

Scanned with CamScanner

încă un moment, ce intră în discuție abia la opera de artă, spre *deosebire* de frumosul natural. Faptul că trebuie să-l „reliefăm" în mod special „alături" de acele momente nu înseamnă, totuși, că el li se asociază acestora ca unul coordonat lor. Mai degrabă, el este, pentru toate, *condiție*. Este aceasta în mod necesar, căci este, în acele arte, condiție a *contemplării* estetice, sau condiție a existenței *obiectului* estetic sau a operei de artă ca atare în general.

Mai precis spus : după cum ține de esența operei de artă, ca obiect al contemplării estetice pure, să nu punem în discuție problema realității cînd ne referim la ea, la fel, nu tuturor operelor de artă, ci numai operelor de artă de un anumit *gen* le este în mod necesar *proprie* o anumită relație *cu realitatea*. Contradicția care pare să rezide în aceasta din capul locului o înlăturăm, însă, imediat, spunînd : tocmai *fiindcă* opera de artă este obiectul contemplării pure — căreia îi e proprie, în primul rînd, excluderea problemei realității — se pretinde operelor de artă de un anumit gen să aibă o relație cu realitatea. Aceasta este, nu în toate, ci în cîteva arte condiție și premisă pentru ca opera de artă *să aibă* un conținut și să poată exista ca atare. Pe de altă parte, ea condiționează și *excluderea* problemei realității atunci cînd luăm în considerare acest conținut.

O veche opinie spune că arta ar fi imitație. Aici trebuie spus numaidecît : oricine știe că unele arte nu „imită" în *nici un sens al cuvîntului*. Prin urmare, în orice caz, imitarea nu ține, în *general*, de esența artei. Dar se poate, de asemenea, ca nici esența anumitor *arte* să nu constea în imitație. Căci în acest caz ar trebui ca, în domeniul acestor arte, imitația perfectă să fie artă perfectă. Dar imitația perfectă, „copierea servilă" a realității este contrariul artei, cum vom vedea mai precis. Orice artă de-realizează *(entwirklicht)*, nu

Scanned with CamScanner

numai întîmplător, ci intenționat. Acest singur fapt ar trebui să ajungă pentru ca opinia că arta este imitație să dispară.

În fine, nu există, în general, nici o artă care să imite. E adevărat numai că unele arte „*redau*" nu *realul*, ci *ceva referitor* la real.

Oricum, există o relație a acestora cu realitatea. Dar să determinăm mai exact acest lucru. E propriu esenței oricărei arte a *reprezenta*, adică a exila ceva abstract în ceva sensibil. Dar, în unele, o atare reprezentare are loc prin *reproducere*. Sculptura reproduce de pildă forme ale corpului omenesc. Asta o fac artele în discuție nu ca arte, ci tocmai ca aceste *anumite* arte. Orice artă *dă* ceva, și anume ceva abstract, viață sau activitate și posibilități de viață sau posibilități de activitate. Mijlocul pentru această „dare", însă, este, la artele care reproduc, tocmai *redarea*. Lor le e propriu să nu poată *da* altfel decît *redînd*.

Dar aici există la bază o situație generală. Există în general două posibilități privind felul în care, pentru noi, poate rezida viață într-un dat sensibil. Aceasta rezidă într-un dat sensibil o dată nemijlocit, datorită *calității* acestuia. Astfel rezidă în tonuri sau culori nemijlocit ceva lăuntric, o dispoziție, pe scurt o viață, adică ea rezidă în acestea pur și simplu fiindcă ele sînt tonuri și culori *astfel alcătuite*. Dar, pe lîngă aceasta, există cealaltă posibilitate : pentru noi sălășluiește într-un dat sensibil viață pe baza *experienței*. Viața naturală, de exemplu, este inerentă pentru noi obiectelor naturale prin experiență. Și am văzut mai sus cum se petrece aceasta. Spus în general, formele din natură capătă viață prin faptul că noi le găsim prezente în realitate și, gîndind, le încopciem și le punem în interrelație cauzală. Și formele corpului omenesc capătă, cu toate că într-un sens diferit, conținutul lor vital sau sufletul lor prin experiență. Trebuie să fi resimțit vreodată în noi înșine ceea ce

Scanned with CamScanner

există pentru noi în aspectul sensibil străin. Și, în al doilea rînd, trebuie să fi dat ocazie percepțiilor noastre senzoriale privind aspectul sensibil străin să ne proiecteze în el. Și cu cît este mai bogat conținutul trăirii noastre proprii sau al propriei noastre experiențe interioare, și cu cît, pe de altă parte, devenim mai liberi în contemplarea și perceperea aspectului sensibil al omului, și mai cu seamă a nesfîrșitelor posibilități de mișcare și de exteriorizare a vieții care există în acesta, cu atît mai mult învățăm noi să „înțelegem" această apariție sensibilă, adică învățăm să empatizăm în ea ceva lăuntric. În sfîrșit și înainte de toate, înțelegerea vorbirii, fără de care n-ar putea exista o operă de artă literară, este o problemă a experienței noastre.

Toate aceste experiențe le facem noi, în mod necesar, față de *realitate*. Și fiindcă asta este așa, e posibil ca în domeniul artelor plastice, ca și în cel al poeziei, un conținut al datului sensibil ce ne-a fost oferit să nu poată exista pentru noi în afara experienței și a înțelegerii *realului*, dobîndite prin experiență. Sensibilul a devenit în aceste arte, putem spune pe scurt, pe temeiul experienței realității, simbol sau purtător sensibil al unui conținut. De aceea, operele acestor arte pot avea pentru noi un conținut, așadar un obiect al unei contemplări estetice țintind la un astfel de conținut, pe scurt, ele pot exista ca opere de artă doar în măsura în care reproduc realul.

Dar această stare de lucruri nu trebuie greșit înțeleasă, ca și cum în aceste arte un dat sensibil ar fi obiect al desfătării estetice *fiindcă* ele reproduc, sau ca și cum plăcerea noastră ar fi plăcere față de acest *fapt* al reproducerii ; ci obiect al desfătării este *ceea ce* ne *este dat*. Și este aceasta fiindcă este *așa cum este*. Numai că acest dat este, efectiv și necesar, o redare.

Scanned with CamScanner

Dar unii par a înțelege greșit aceste lucruri, și chiar în modul tocmai arătat. Noi ne bucurăm, cred ei, cînd savurăm o operă a acestor arte care reproduc, pentru faptul reproducerii. Și acești unii exprimă acest lucru, într-o manieră nu foarte corectă, astfel : bucuria noastră față de opera de artă este bucuria față de imitație.

Să ne ocupăm acum ceva mai îndeaproape de această părere. Cum ar putea să fie bucuria față de opera de artă bucurie pentru reproducere sau pentru imitație ? Evident, faptul că opera de artă *este* într-adevăr imitație poate motiva acest fapt *în sine*, nu bucuria noastră. Noi trebuie să și *știm* asta.

Iar această știință ar putea fi în dublu sens baza bucuriei sau a mulțumirii noastre. Înainte de orice, pur și simplu ca o astfel de știință. Dar afirmarea unei atari bucurii ar fi întemeiată pe ignoranță psihologică. Anume, pe necunoașterea unui fapt stabilit deja mai sus. Am în vedere faptul că în general cunoașterea, prin urmare, și recunoașterea, nu este deloc în sine colorată plăcut sau neplăcut. Recunoașterea este o judecată. Întrebarea la care ea răspunde este întrebarea dacă lucrul e exact sau nu este exact. Și judecata de recunoaștere este, mai exact spus, o judecată comparativă. Judecata este ca atare, prin natura sa, absolut neutră față de plăcere și neplăcere, este un act rațional absolut rece și lipsit de sentiment.

O limitare pare că trebuie să fie, totuși, adăugată, înainte de orice, acestei afirmații. Să presupunem că opera de artă este asemănătoare unui obiect pe care-l cunosc și se acordă cu el în unele părți, iar eu recunosc asta. În acest caz, mie mi se impune reprezentarea globală a lucrului și eu „*aștept*“ să

Scanned with CamScanner

regăsesc *total* lucrul, așa cum îl cunosc, în opera de artă. Aici, se poate spune, satisfacerea acestei *așteptări* este totuși, incontestabil, satisfacție, deci plăcere. Din contră, simt, firește, neplăcere, dacă așteptarea *nu* este satisfăcută.

Dar aici trebuie observat, înainte de toate: dacă bucuria față de opera de artă ține de asta, atunci arta, așa cum este ea într-adevăr, ar avea ca scop să ne creeze cît mai multă *neplăcere*. Deoarece, cum s-a spus deja, orice artă tinde intenționat să *ocolească* reproducerea deplină a realității, prin urmare, satisfacerea „așteptării" despre care este vorba aici, adică tinde să facă *imposibilă* așteptarea ca obiectul pe care l-am văzut o dată, să-l vedem *realizat*.

De altminteri, însă, trebuie gîndit la ceea ce urmează: împlinirea unei așteptări produce „satisfacție". Sentimentul acestei „satisfacții" este sentimentul de relaxare a *încordării* care există în așteptare. Această relaxare a unei tensiuni interioare este în sine, ce-i drept, *condiția* unui tip de sentiment al plăcerii. Dar apariția de fapt a unui atare sentiment este o altă chestiune. Acea relaxare a unei încordări lăuntrice, putem spune pe scurt, este plăcută dacă ea este tocmai plăcută, adică dacă așteptarea se mulțumește să resimtă ceva *plăcut*. Invers, ea este neplăcută dacă așteptarea se mulțumește să resimtă ceva neplăcut. Dacă eu aștept un eveniment neplăcut și acesta se produce de fapt, atunci așteptarea mea este „satisfăcută", adică încordarea care caracterizează așteptarea mea se relaxează; dar ea se relaxează în *neplăcere*.

Dar să lăsăm „așteptarea" și să ne întoarcem la simpla „recunoaștere". În acest caz, trebuie spus același lucru. Și plăcerea față de „recunoaștere" este întotdeauna dependentă de faptul dacă recunoașterea este ceva îmbucurător. Astfel, este îmbucurător pentru mine să recu-

Scanned with CamScanner

nosc un prieten. Dar nu sînt absolut deloc bucuros dacă recunosc într-un om pe care-l văd în fața mea un dușman de moarte.

Această recunoaștere a ceva neplăcut sau neîmbucurător nu este, desigur, luată în considerație de acea teorie. Dar se poate ca nici recunoașterea a ceva *indiferent* să nu fie avută în vedere. Ocazia unei asemenea recunoașteri o avem, desigur, în fiecare zi, așa că ea nu e necesară artei. În orice piatră de pavaj recunosc ceea ce îmi e cunoscut ca piatră de pavaj, fără a avea, prin aceasta, față de fiecare piatră de pavaj ceva asemănător unei plăceri artistice. Recunoașterea este, tocmai, cu atît mai indiferentă cu cît lucrurile pe care le recunosc îmi sînt mai indiferente.

Dar să admitem acum că acea teorie presupune că recunoscutul nu este nici neîmbucurător, și nici indiferent, ci că ar fi un obiect al interesului meu pozitiv ; în acest caz, este explicată în suficientă măsură, prin această ultimă circumstanță, plăcerea estetică. Ea este, în cazul dat, tocmai plăcere față de elementul îmbucurător *pe care* îl recunosc. Iar faptul că îl *recunosc*, nici nu sporește, nici nu micșorează bucuria mea. Cu alte cuvinte, întreaga teorie despre bucuria prilejuită de recunoaștere nu mai este valabilă.

Dar, cu toate acestea, nu s-a tăgăduit totuși că și în recunoaștere — independent de acea „așteptare“ și, la fel, de bucuria pentru recunoașterea însăși — rezidă o condiție pentru un sentiment de plăcere. Firește, această plăcere nu este plăcere față de recunoașterea însăși, față de acest *act de judecată*. În această privință, rămîne valabilă opinia generală că actele de judecată nu sînt sentimente și, de aceea, nu sînt colorate plăcut sau neplăcut. Dar împrejurarea că ceea ce recunosc îmi era dinainte *cunoscut* poate să-mi înlesnească *înțelegerea* a ceea ce recunosc. Iar în aceasta există iarăși un temei al sentimentului de plă-

Scanned with CamScanner

cere. Dar acesta nu își are motivația în obiect, ci în circumstanța întîmplătoare că obiectul îmi era deja cunoscut. Nu este un „sentiment al obiectului", ci un „sentiment al constelației". Și, prin urmare, eu nu-l pun pe socoteala obiectului, ci a „constelației". Eu nu numesc valoros obiectul ce-mi stă înaintea ochilor, ci numesc *îmbucurătoare această înlesnire a înțelegerii mele*. Dar valoare a operei de artă este tocmai valoarea *operei de artă*, nu „valoarea" înlesnirii înțelegerii ei de către mine. Cînd spun că opera de artă este frumoasă, vorbesc despre opera de artă și frumusețea sa. Dimpotrivă, nu vorbesc despre opera de artă, ci despre activitatea mea de înțelegere și despre înlesnirea care paricipă la ea, cînd spun că aceea mi-a fost înlesnită prin cunoașterea obiectului perceput. Aceste două lucruri sînt despărțite *în sine*, și ele sînt la fel și pentru conștiința mea. Înțelegerea unei opere de artă îmi poate fi ușurată sau îngreunată nu numai prin cunoașterea obiectului, ci și printr-o mie de alte modalități. Dar eu nu fac niciodată opera de artă responsabilă de aceasta. Eu n-o numesc niciodată urîtă fiindcă este dificilă înțelegerea ei. La fel, n-o numesc niciodată frumoasă de dragul ușurinței înțelegerii. Ba se poate întîmpla chiar ca eu să apreciez frumusețea unei opere de artă într-o măsură *mai înaltă* fiindcă *nu* mi s-a părut prea ușor să ajung la savurarea ei. Dar nici în acest caz eu nu laud, dacă știu ce vreau, opera de artă ca pe una superioară. Și știu să disting valoarea operei de artă de aprecierea sporită prin osteneala închinată ei.

Dar tocmai această confuzie pe care noi n-o facem niciodată ne-o impune acea teorie. Noi trebuie să ne bucurăm de activitatea înțelegerii noastre și de înlesnirea desfășurării ei și să făptuim ciudățenia de a atribui, pentru aceasta, valoare operei de artă.

În fine, dacă presupunem că ar exista o bucurie nu numai față de ușurarea înțelegerii,

Scanned with CamScanner

care este legată de recunoaștere, ci și față de *însăși* recunoașterea, adică față de judecata în care constă recunoașterea, atunci în afirmația că posibilitatea bucuriei ar constitui „valoarea" operei de artă ar rezida aceeași absurditate. Și atunci mi s-ar pretinde să confund bucuria față de un proces din mine cu valoarea operei de artă, sau ca eu, în bucuria mea, să mă confund pe mine cu opera de artă ; numai că, în acest caz, nesocotirea faptului că o judecată nu este o chestiune veselă, ci una neutră în raport cu plăcerea sau neplăcerea, s-ar adăuga acestui lucru de neconceput.

Alături de aici presupusa interpretare a afirmației că nu opera de artă, ci imitația executată în ea ar fi obiectul bucuriei noastre în raport cu opera de artă, stă, însă, o a doua. Potrivit ei, eu nu mă bucur de recunoașterea de către mine, ci de capacitatea recunoscută de mine a artistului, de îndemânarea lui în imitare. Aici trebuie spus că orice fel de îndemânare, deci și dibăcia imitației, este, în realitate, o posibilă bază a plăcerii. Numai că acestei motivații i se opune, iarăși, un temei al neplăcerii, cînd vedem că arta imitației s-a irosit în reproducerea neîmbucurătorului sau a indiferentului. Admirația pentru artist, în acest caz, se transformă în contrariul ei, în desconsiderare sau milă.

Dacă presupunem de pildă că cineva posedă în măsură extraordinară capacitatea să imite înșelător tot felul de voci de animale, să zicem grohăitul porcului, și că el *și-a manifestat* această îndemânare, atunci neplăcerea față de purtarea neroadă ar deveni cu greu plăcere față de imitație. Dar iscusința artistului ar sta pe aceeași treaptă cu această iscusință, dacă ea n-ar fi *îndreptată* spre *mai sus*. Adică, dacă prin imitația artistică nu ni s-ar *oferi* ceva mai înalt. Dacă se ia în seamă această circumstanță, atunci în explicația despre care este vorba aici, a plăcerii față de opera de artă, s-a

Scanned with CamScanner

presupus iarăși această plăcere ; și, în acest caz, pentru explicarea acesteia nu mai este nevoie de explicarea admirației față de activitatea de imitație sau de iscusința care se exprimă în aceasta.

În fine, bucuria față de iscusința artistului nu este bucurie față de opera de artă, așa cum nici artistul nu este opera de artă. Și aici trebuie să persistăm în părerea că obiectul savurării operei de artă nu poate fi decît opera de artă și ceea ce există nemijlocit în ea. Dar, în opera de artă, măiestria artistului există numai în măsura în care prin ea s-a dat operei de artă un *conținut* valoros. E nevoie, însă, să adăugăm că acest conținut n-ar fi mai puțin valoros decît este nici dacă, întîmplător, și-ar datora existența *stîngăciei* artistului.

„Adevărul estetic" în artele care reproduc

Cu observațiile critice făcute în cele precedente n-a fost lichidată, totuși, problema privind semnificația conformității cu realitatea sau a imitației pentru operele din artele care reproduc. Ea nu s-a epuizat nici prin ceea ce s-a spus mai sus despre felul în care, în aceste arte, simbolurile *devin*, în mod necesar, simboluri. Cerința care s-a formulat mai înainte cu privire la acestea o putem desemna drept cerința ca artele care reproduc să folosească simboluri pe care, în experiența noastră asupra realității, le *putem* avea ca simboluri.

Dar aici apare cerința privind *adevărul* în artele care reproduc. Și asta înseamnă mai mult decît simpla conformitate cu experiența sau cu realitatea simbolurilor. Ea include în sine mai cu seamă o conformitate cu realitatea care trece dincolo de acestea.

Noi definim eventual o reprezentare care reproduce drept „exactă" sau spunem că re-

Scanned with CamScanner

alitatea a „reușit“ în ea. Este neîndoielnic că „reușita“ este un factor important pentru aprecierea operelor de artă. Noi numim, de pildă, în mod special, un *portret* — „reușit“ și spunem, altă dată, că într-o operă de artă *caracterul* unei *clase de oameni* sau al unei *epoci* ar fi „reușit“.

În aceste două cazuri, reușita nu înseamnă absolut același lucru. Numai în primul caz aceasta este în sens propriu reproducere a ceva real, așa cum întîlnim în realitate. În celălalt caz, în schimb, doar caracterul unei clase de oameni sau al unei epoci este reprodus, ceea ce nu exclude ca opera de artă să fie altminteri, în toate privințele, *invenție* liberă.

Faptul că, pe lîngă acel prim caz, apare și al doilea, demonstrează iarăși că arta nu este imitație. În al doilea caz, nu este reprodus ceva ce se petrece în realitate, ci în el ceva se *structurează liber*, dimpotrivă, prin *analogie* cu realitatea.

Totuși, această *analogie* este și un tip de conformitate cu realitatea și ar putea fi caracterizată, în sfîrșit, și ca imitație, în sensul mai larg al cuvîntului.

Dacă acum se naște întrebarea ce înseamnă această conformitate cu realitatea, într-un caz și în celălalt. Să observăm, mai întîi, primul caz. Fără doar și poate este o calitate a portretului ca acesta să fie „reușit“. Dar asta nu înseamnă deloc că „reușita“ ar constitui integral sau numai în parte valoarea operei de artă. Eu pot considera inițial, cînd văd reproducerea picturală a unui om, că acesta trebuie să fie un portret al unui domn X, și îl numesc un portret prost, fiindcă nu-l găsesc asemănător domnului X. Dar apoi aflu că pictorul nu-l cunoaște defel pe domnul X și n-a avut intenția, în acel caz, să-l portretizeze. Acum opera de artă devine obiect al unei noi aprecieri. „Valoarea“ sa, „bunătatea sau răutatea“ sa depinde acum numai și numai de ceea ce

Scanned with CamScanner

există în ea. Dar, mai cu seamă, „valoarea“ ei nu mai este micșorată acum de faptul că-i lipsește asemănarea cu domnul X.

Dar acum, după clarificarea a ceea ce intenționează artistul prin ea, opera de artă n-a devenit alta, ci a rămas exact aceeași operă de artă. Ea are, așadar, și valoarea sa, și anume valoarea sa ca operă de artă, sau nu și-a schimbat „valoarea artistică“. Prin urmare, se poate ca și valoarea ei dinainte, cînd parcă nu l-am recunoscut în ea pe domnul X, să nu fi fost diminuată ; și nici n-ar fi sporit valoarea sa dacă domnul X ar fi fost perfect reușit în ea.

Cu toate acestea, stăruie faptul că posibilitatea recunoașterii, atîta vreme cît eu am contemplat tabloul ca portret al lui X, n-a fost pentru mine o chestiune neînsemnată.

Dar asta nu înseamnă că această posibilitate a recunoașterii *sporește valoarea estetică* a tabloului. Căci, în acest caz ar trebui ca, în funcție de modificarea *punctului de vedere* al contemplării, valoarea tabloului să fie redusă. Situația adevărată poate fi doar aceasta ; în timp ce posibilitatea recunoașterii mi-ar fi făcut cu putință *sesizarea* valorii depline a operei de artă, imposibilitatea recunoașterii m-a *tulburat* în *savurarea* operei de artă sau în sesizarea valorii sale depline. Asta s-a întîmplat atîta timp cît, și deci se mai întîmplă și fiindcă, eu am *căutat* o asemenea posibilitate a recunoașterii.

Dar s-o spunem mai exact : ce s-a petrecut, deci, în mine atunci cînd încă mai credeam că tabloul este un portret al lui X ? Răspunsul este simplu. Eu am *„așteptat“*, spun iarăși aici, să găsesc în tablou anumite trăsături pe care le-am cunoscut la X și mi s-au părut caracteristice pentru el. Dar apoi n-am găsit în tablou ceea ce m-am așteptat să găsesc.

Dar aceasta înseamnă : am fost împiedicat să consider opera de artă drept doar ceea ce

Scanned with CamScanner

este și s-o apreciez în funcție de ceea ce există în ea. Acea așteptare sau căutare a fost o căutare a ceva care nu există în tablou; a fost, prin urmare, o căutare a ceva existent *în afara* tabloului. Și, astfel, am fost exilat din contemplarea estetică a operei de artă. Căci această contemplare este o dăruire fără rezerve. Obiectului ei îi e proprie, pentru mine, existența absolută și în afară de orice tăgadă.

Această existență incontestabilă am cunoscut-o mai devreme sub numele de obiectivitate estetică. În cazul nostru, însă, este vorba de o existență indiscutabilă **într-un anumit** sens, anume în sensul că eu nu *aștept* altceva în locul acelui ceva care îmi apare, că în mine nu se trezește o tendință firească de a sesiza altceva decît îmi oferă spre sesizare opera de artă. Acestui nou tip de incontestabilitate, pentru mine, a existenței obiectului estetic al unei opere de artă îi vom da un nume nou. Acest nume nou este cel de *„adevăr estetic"*.

Prin aceasta, s-a spus, totodată, și ce este, în general, acest adevăr. El înseamnă că opera de artă dă ceea ce pretinde că are de dat. Nu ceea ce pretinde să dea în general, ci ceea ce pretinde a da în cazul în discuție. Acest adevăr estetic este necesar, fiindcă opera de artă ca atare este obiectul contemplării pure și fiindcă această contemplare estetică nu include în sine numai acea imposibilitate de a contesta reprezentarea conținutului său, pe care am desemnat-o drept obiectivitate estetică, ci, în afară de asta, și incontestabilitatea prin așteptările contrariate. Opera de artă nu necesită numai existența neîndoielnică sau neproblematică pentru mine a conținutului său, care este inclus în mod necesar în idealitatea estetică, ci ea necesită și această incontestabilitate în sensul imposibilității de contestare prin așteptări contrariate.

Dar asta spune, totodată, ce semnificație posedă adevărul estetic al operei de artă, și nu-

Scanned with CamScanner

mai el. Trebuie să ne amintim încă o dată semnificația acelei existențe fără dubii și fără probleme, așadar, semnificația incontestabilității în sensul *obiectivității* estetice. Obiectivitatea estetică nu înseamnă că conținutul estetic ar avea pentru noi realitate, ci că această problemă nu apare aici. Ea are așadar, în primul rînd, un sens *negativ*. Este o excludere a ceva, și anume o excludere a problemei realității sau, mai exact, ea are în aceasta temeiul existenței sale. Tot așa stau lucrurile și cu adevărul estetic. Asta arată lămurit exemplul nostru. Sensul acestui adevăr constă nu în faptul că se petrece un acord cu realitatea și, prin urmare, că ar putea să aibă loc o recunoaștere, ci în faptul că savurarea operei de artă nu ar fi tulburată prin așteptarea unei concordanțe *non*-existente cu realitatea. Regula nu spune că prin opera de artă trebuie să ni se înlesnească nouă vreo recunoaștere, ci că prin aceasta nu trebuie să se trezească în noi o atare așteptare a recunoașterii, care să nu-și găsească imediat satisfacerea.

Dar trebuie să spunem încă mai mult. Opera de artă, *în general*, nu trebuie să trezească în noi nici o așteptare a vreunui acord cu realitatea. Căci orice atare așteptare este o trimitere la realitate, așadar o privire în afara lumii abstracte a operei de artă. Dar în noi nu este excitată *nici o* așteptare tocmai atunci cînd așteptarea *posibilă* este satisfăcută nemijlocit.

S-o spunem mai precis : faptul că în noi nu este excitată nici o așteptare a recunoașterii poate însemna două lucruri. Pe de o parte : nu există nimic care ar putea să excite această așteptare și, pe de altă parte, această așteptare ar fi excitată dacă n-ar fi nemijlocit satisfăcută. Ultima observație vrea să spună : chiar dacă așteptarea se satisface nemijlocit, ea nu *se realizează* ca așteptare, adică eu nu cercetez dacă acordul cu realitatea are loc atunci cînd el

Scanned with CamScanner

are loc nemijlocit ; eu nu *cercetez* aceasta, dacă n-am trebuință s-o caut fiindcă o *am* nemijlocit. Astfel, nu este corect să spunem : noi așteptăm, în contemplarea portretului reușit, să găsim în portret una sau alta. Noi nu *putem* „aștepta" deloc asta, adică așteptarea nu se poate realiza nicidecum ca atare, pentru că ea se rezolvă de îndată, și anume în ceea ce noi vedem. Tot așa, noi nu așteptăm să găsim, în reușita reproducere a caracterului unei clase sociale sau al unei epoci, acest caracter, fiindcă îl *găsim* foarte ușor.

Prin aceasta s-a spus, totodată, ce semnifică din punct de vedere estetic „reușita" sau faptul că un lucru este reușit. Că o persoană sau un caracter al unei clase sociale sau al unei epoci este reușit înseamnă că eu mă pot dedica fără împotrivire interioară, adică fără a intra în contradicție cu vreo așteptare de a găsi una sau alta în opera de artă și apoi, în general, fără orice fel de așteptare, pe scurt, că mă pot dedica pe deplin liber și neînfrînat lăuntric tocmai acelui ceva care îmi este oferit.

Precum se vede, aici ne întîlnim din nou cu noțiunea de *„așteptare"*, pe care am întîlnit-o și mai sus. Mai sus am contestat că s-ar putea dobîndi o plăcere artistică din satisfacerea așteptării. Dar acum vedem că așteptarea are, totuși, o semnificație pentru savurarea operei de artă. Dar aici nu mai este vorba că sau dacă *satisfacerea* unei așteptări ne *bucură*, ci vorbim acum despre semnificația pe care ar *avea-o* pentru opera de artă *non-satisfacerea* unei așteptări. Pe scurt, nu mai vorbim despre o semnificație pozitivă a așteptării, ci despre una *negativă*. Aceasta constă tocmai în aceea că *nesatisfacerea* așteptării permite să ia naștere o așteptare și, prin asta, ne exilează din contemplarea estetică. Asta o face așteptarea nesatisfăcută în măsura în care în ea este așteptat ceva care nu se găsește în opera de artă. Cu aceasta, privirea noastră este atrasă spre

Scanned with CamScanner

ceea ce există în afara operei de artă. Cum tocmai am spus, existența incontestabilă a conținutului estetic al operei de artă este anulată pentru mine. Dimpotrivă, se poate ca așteptarea *satisfăcută* nemijlocit să nu ne exileze din contemplarea estetică, ci să ne conducă mai degrabă spre conținutul operei de artă în care *avem* elementul „așteptat". Acesta corespunde realității. Dar noi nu avem nici un motiv să ne *abatem* spre realitate, tocmai fiindcă ceea ce am putea găsi aici este deja prezent în opera de artă. Dar, tocmai prin aceasta, așteptarea *nu* este de fapt „așteptare". Ea nu este nimic altceva decît acea conducere spre conținutul operei de artă sau fixarea fermă în el.

Astfel, i se recunoaște recunoașterii și o semnificație estetică. Dar și aceasta este de fapt opusul aceleia pe care am respins-o mai sus. Eu nu trebuie să recunosc în opera de artă ceva oarecare spre a simți bucurie față de această recunoaștere, ci opera de artă trebuie să fie astfel alcătuită, în cazul dat, încît eu să *pot* recunoaște în ea, nemijlocit, un original în cele mai semnificative trăsături ale sale, iar asta trebuie să se petreacă astfel încît această *întrebare* — dacă eu recunosc ceva în ea — să nu apară în mine, așadar să nu se *realizeze* în mine nici un *proces* conștient al recunoașterii. În măsura în care, spuneam, în opera de artă reușită am nemijlocit elementul de recunoscut, eu nu-l mai *caut,* așadar nici nu compar ceea ce văd cu ceea ce pot recunoaște în acesta. Pur și simplu, mie îmi ajunge faptul de a *avea.* Bucuria față de recunoaștere, spuneam, n-ar fi bucurie față de opera de artă, ci tocmai față de recunoaștere. Și pentru a resimți această bucurie ar trebui să mă îndepărtez de opera de artă. Mai precis, ar trebui să iau aceasta în mod dublu. Ar trebui să mă uit la originalul care se află dincolo de opera de artă și apoi ar trebui să pun în relație conținutul operei de artă cu acesta. În

Scanned with CamScanner

ambele moduri, m-aș exila din contemplarea estetică. Această exilare nu are loc atunci cînd eu pot recunoaște nemijlocit cele de recunoscut tocmai în felul desemnat, ci ea apare numai dacă *nu* acesta este cazul, sau dacă așteptările mele nu sînt satisfăcute. Dimpotrivă, dacă ele sînt satisfăcute, este exclusă posibilitatea recunoașterii conștiente sau posibilitatea conștiinței unei concordanțe a operei de artă cu realitatea. Iar asta, și numai asta, constituie sensul necesității ca eu să pot recunoaște în ceea ce este reprezentat realitatea, sau constituie sensul necesității acordului operei de artă cu realitatea. Acest acord, pe scurt, există spre a nu exista pentru *conștiința* mea, adică el există pentru ca întrebarea în legătură cu el și, deci, și orice răspuns la această întrebare, să fie eliminate din contemplarea estetică, astfel încît pentru aceasta să nu mai rămînă valabilă decît o întrebare : ce îmi oferă datul în opera de artă ?

Dar astfel a devenit limpede și contrastul între acea necesară conformitate cu realitatea a *simbolurilor* — despre care a fost vorba mai sus și care a fost pretinsă mai sus artelor care reproduc — și „*adevărul* estetic". Acesta din urmă nu se epuizează în simboluri sau în relația dintre simboluri și ceea ce este simbolizat, ci în interconexiunea a ceea ce este simbolizat, adică în coeziunea din conținutul operei de artă. Această *conexiune* a fost creată de experiență, la fel ca și relația dintre simbol și ceea ce este simbolizat. Spre pildă, experiența mi-a spus ce însușiri caracteristice posedă omul al cărui portret pretinde a fi o operă de artă. De aceea, eu aștept empiric să întîlnesc în portret, cînd acesta există ca atare, acele însușiri caracteristice. Altă dată, tot așa, experiența mi-a spus ce trăsături se găsesc în esența unei clase sociale. Și aici aștept, dacă un personaj se comportă ca reprezentant al acestei clase sociale, să regăsesc aceste trăsături caracteristice, mă aștept ca re-

Scanned with CamScanner

prezentantul acestei clase sociale să mi se prezinte realmente ca atare. Sau un alt exemplu : experiența mi-a spus că un stejar poartă ghindă și nu, de pildă, trandafiri, sau că viața specifică a stejarului se manifestă, conform naturii, în acest mod și nu în altul. Iar eu pretind ca un stejar să poarte, și în reprezentarea artistică, ghindă, iar nu trandafiri. Dar eu nu fac asta fiindcă, atunci cînd îl văd pe artist că procedează potrivit acestei pretenții, m-ar bucura recunoașterea stării de lucruri firești sau concordanța acțiunii artistice cu cunoștința mea natural-istorică, ci fiindcă acest fragment de viață din natură pe care-l văd în ghinda de dinaintea mea, pentru mine poate *apărea* numai dacă nu este *distrus* printr-o așteptare contrariată ; sau, spus la modul pozitiv, fiincă numai conexiunea naturală și verificată dintre natura stejarului și ghindă îmi permite să mă dedic necontrariat vieții naturale care rezidă în ghindă și s-o integrez, în același timp, în contextul vital global al stejarului, fără conflict intern, anume, conflict cu mine însumi.

Adevăr estetic și adevăr istoric

Dar această stare de lucruri are, în sfîrșit, o semnificație deosebită pentru reprezentarea ce-și extrage obiectele din istorie. Iar aici sînt de distins două probleme. Înainte de toate, și aici se cere ca acel context al simbolizatului sau al vieții reprezentate să fie conform modalităților dobîndite prin experiență ale unui asemenea context vital, adică există și aici cerința generală a adevărului estetic. Din punct de vedere estetic este indiferent dacă Maria Stuart a vorbit vreodată în realitate așa cum vorbește în drama lui Schiller. Dacă, din contră, Maria Stuart a lui Schiller, așa cum o face Schiller să vorbească, vorbește

Scanned with CamScanner

conform *legilor* realității, și mai cu seamă legilor realității *psihice*, este o chestiune foarte importantă din punct de vedere estetic. Spus în general, este indiferent dacă reprezentatul apare în lumea realității, dar nu este indiferent dacă el *poate* apărea conform *legilor* realității. Pentru a înțelege aceasta trebuie să ne gîndim că poetul nu oferă un individ, ci un context și, înainte de toate, un context al vieții interioare. Iar ceea ce savurăm noi este acest context sau este *întregul* în care părțile se inserează sau se concentrează în unitate. Dar contextul în discuție aici este unul care se creează prin experiența realității, și el nu poate, în același timp, să fie creat în nici un alt fel. Totuși, de aici nu rezultă că contemplarea estetică reflectează asupra acestui context sau pune întrebarea cum stau lucrurile aici, adică ce spun despre aceasta legile realității, ci aici este valabil, și în acest caz, absolut contrariul. Și aici persistă faptul că contemplarea estetică nu *întreabă* de realitate și, în consecință, nici de contextul real. Dar faptul tocmai că ea nu întreabă, presupune că această întrebare nu se impune contemplatorului estetic. Acesta ar fi cazul de îndată ce legile contextului real ar fi încălcate. Asta vrea să spună că acordul dintre reprezentat și legile realității sau, mai corect, armonizarea părților sale conform legilor realității este cerută — oriunde este propriu naturii reprezentatului ca părțile sale să fie legate *prin* experiența noastră privind realitatea, și numai astfel — nu ca obiect al contemplării estetice, ci ca premisă a contemplării estetice *pure*. Ea e *presupusă* în mod necesar tocmai fiindcă trebuie să fie *obiect*; *posibilitatea* reprezentatului conform legilor realității trebuie să fie *indiscutabilă* tocmai pentru ca noi să nu *cerem* asta. Noi trebuie să fim *liniștiți* în legătură cu acest lucru în asemenea măsură încît privirea noastră să nu fie *condusă* spre asta. Acea armonie dintre părțile reprezenta-

Scanned with CamScanner

tului conform legilor realității, are, se poate spune, pentru contemplarea estetică, importanța unei baze mai sigure. Iar această bază trebuie să fie atît de sigură încît noi să umblăm pe ea complet liberi și fără grijă, adică să ne putem lăsa în voia contemplării estetice fără a avea *în vedere* această bază. Prin urmare, și în cazul despre care este vorba, concordanța cu legile realității nu are o semnificație pozitivă, ci una negativă. Și aici ea există spre a putea să nu existe pentru contemplarea estetică. Ea *trebuie* să existe aici deoarece inexistența sa ar *atrage* asupra ei contemplarea estetică, care, prin urmare, ar fi împiedicată să mai fie contemplare estetică pură. Sau, dacă introducem și aici noțiunea de „iluzie", concordanța cu legile realității nu este temeiul pozitiv al iluziei estetice în sensul că, de dragul acestei concordanțe, noi luăm reprezentatul drept real, ci ea este temeiul negativ al iluziei, în sensul că tulburarea conformității cu realitatea ne-ar îndrepta spre realitate și ne-ar smulge din iluzie, adică din pura consacrare contemplatoare față de reprezentat. În noi s-ar trezi întrebarea : cum este cu putință asta ? Iar această întrebare ar însemna anularea contemplării estetice. Pentru aceasta, *posibilitatea* trebuie să fie *de la sine înțeleasă*.

Dar întrucît concordanța cu legile realității are exclusiv semnificația indicată aici, ea este întotdeauna necesară doar în măsura în care inexistența ei ar putea tulbura contemplarea estetică.

Dar astfel n-a fost încă lămurită întrebarea despre care e vorba special în acest context. Mai sus a fost vorba numai despre concordanța reprezentatului cu legile generale ale realității și, mai cu seamă, ale contextului vital din realitate. Dar reprezentarea care-și extrage materialul din istorie mai are de a face și cu contextul *istoric* al realității. Noi avem cunoștință de asemenea contexte ; acum se pune întrebarea cît de mult este excitată prin

Scanned with CamScanner

acest fapt așteptarea ca reprezentarea să fie conformă contextului istoric cunoscut de noi. Această așteptare, însă, depinde de doi factori. În primul rînd, de certitudinea acestei cunoașteri, de măsura în care această cunoaștere ne-a intrat în sînge, de semnificația pe care o posedă, pentru viziunea noastră istorică globală sau în cadrul acesteia, contextele cunoscute. În al doilea rînd, de măsura în care artistul a reușit să declanșeze în noi această așteptare. Chiar dacă subiectul unei *creații literare* este extras din istorie, conținutul ei este întotdeauna o lume abstractă, absolut străină de realitatea istorică. Dar acum se pune întrebarea dacă artistul reușește să ne ridice și să ne mențină atît de deplin în sfera abstractă de care ține reprezentarea lui, prin urmare, să *ne desprindă* de realitatea istorică, încît întrebarea cît de conformă este acțiunea și suferința personajelor din această lume abstractă cu contextul realității istorice să nu ne poată asalta, sau dacă, în ciuda oricărei arte, numele istorice suscită în noi tocmai acea întrebare și, prin aceasta, așteptarea concordanței cu istoria. În măsura în care poetului îi reușește aceasta, el este „stăpîn asupra istoriei".

Pe de altă parte, însă, e posibil ca reprezentarea noastră despre un anumit *caracter* și apoi despre anumite fapte și destine să fie asociată în noi atît de strîns cu un nume istoric, și e posibil ca specificul unui caracter, al anumitor fapte și al destinului purtătorului acestuia să aibă, în viziunea noastră istorică globală sau pentru aceasta, o atare greutate, încît nici cel mai mare artist să nu poată desființa cu totul în noi acea întrebare; în acest caz, nici cel mai mare artist nu mai are libertate deplină în privința istoriei. Atunci lui nu-i mai rămîne, pentru a înlesni o savurare pură a operei de artă, adică pentru a exclude, totuși, întrebarea privind realitatea și pentru a deschide astfel cale liberă contemplă-

Scanned with CamScanner

rii estetice pure, decît să renunțe voluntar la libertatea sa și să rămînă credincios adevărului istoric în ceea ce privește trăsăturile decisive. În acest caz, concordanța operei de artă cu adevărul *istoric* este condiția *adevărului artistic* sau *estetic*, în sine complet diferit structurat.

Prin urmare, stăpînirea asupra istoriei este o chestiune care depinde, pe de o parte, de forța artistului. Ea depinde, pe de altă parte, de importanța a ceea ce s-a extras din istorie pentru istorie în general și pentru cunoașterea de către noi a acesteia.

În fine, presupunînd că un artist ar voi să fie *pe deplin* liber față de realitatea istorică, liber în sensul că nu i se *spune în mod voluntar*, atunci el ar face bine din capul locului să rămînă departe de sfera realității istorice. Nici realitatea istorică nu este prezentă în opera de artă decît pentru a nu fi prezentă acolo ca realitate istorică.

Dat fiind că orice conformitate istorică, potrivit celor spuse mai sus, este pentru opera de artă doar premisă, o premisă care, tocmai pentru că este o premisă, nu mai este cerută, care, deci, nu are semnificație ca *obiect* al plăcerii estetice față de artele care reproduc, și dat fiind că orice abatere de la conformitatea cu realitatea dăunează operei de artă numai în măsura în care noi așteptăm conformitatea cu realitatea, iar opera de artă trezește în noi această așteptare, cerința conformității cu realitatea dispare sau nu mai este condiție a adevărului estetic de care depinde finalmente aceasta, în măsura în care opera de artă, în funcție de natura sa, nu pretinde nici o conformitate cu realitatea. Și aici e valabil : ceea ce opera de artă nu pretinde sau nu vrea, nu așteptăm sau nu pretindem nici noi de la ea. Dar operele de artă ridică pretenția ca elementele lor să se coreleze în sine, conform legilor realității, în funcție de propria lor natură, în grade foarte diferite.

Scanned with CamScanner

Basmul, de pildă, ridică pretenții numai cu privire la anumite trăsături generale ale contextului real. De altfel, el ne transpune într-o lume care este cu totul și cu totul străină de anumite legi ale realității. Intenția sa este de a ne transpune în aceasta, iar noi îngăduim asta, adică ne angajăm chiar noi în această lume. Dar în măsura în care, pentru aceasta, legile realității nu mai sînt valabile, ele nu vor putea fi nici încălcate, sau noi nu vom putea fi smulși, prin încălcarea lor, din iluzie, adică din contemplarea estetică pură și din dăruirea față de ceea ce este oferit în reprezentare.

Precum cu basmul, la fel se petrec lucrurile însă, în acest punct, și cu anumite reprezentări plastice. Centaurii, hipocampii și altele asemănătoare sînt plăsmuiri imposibile din punctul de vedere al științelor naturii. Iar faptul că ele sînt ceea ce sînt l-a îndemnat pe un fanatic al științelor naturii să interzică reprezentarea artistică a atari făpturi. Aceasta este o confuzie ciudată. Plasticianul nu este profesor de științe naturale. Pentru el întrebarea nu este ce ar fi posibil din perspectiva științelor naturii, ci ce ar fi posibil după mărturia impresiei noastre nemijlocite, pe care o primim de la asemenea plăsmuiri atunci cînd lăsăm doar *plăsmuirile* să acționeze asupra noastră, sau ce ar fi posibil conform legilor acelei lumi înăuntrul căreia ne transpun aceste plăsmuiri.

Iar dacă facem încă un pas mai departe, ajungem astfel în lumea arhitecturii și a operelor de artă tehnice, în care sînt valabile doar *cele mai generale* legi ale realității. Formele care constituie această lume sînt extrase din contextul naturii și din jocul incalculabil al forțelor naturii și sînt deplasate în sfera abstractă a unei foarte generale legități mecanice. Ca urmare, se menține și aici întrebarea dacă această legitate foarte generală este observată. Numai încălcarea ei poate aici, prin urmare, să anuleze și iluzia estetică. Dar, în sfîrșit, există și arte care n-au nimic de a face cu vreo

Scanned with CamScanner

legitate pe care o întîlnim în lumea realității din afara noastră. Mă gîndesc aici, înainte de toate, la muzică. Nu după legile experienței pe care o facem asupra lumii exterioare, ci după propriile legi muzicale își corelează opera de artă muzicală elementele, anume tonurile și sunetele. Aici nu mai există, deci, nici o lege a realității care ar putea fi încălcată și, de aceea, nici o posibilitate ca noi să fim smulși din iluzia estetică printr-o asemenea încălcare.

În sfîrșit, ceea ce rezultă din contemplarea a atari arte aruncă, însă, o lumină și asupra artei în general. Pe cît de sigur muzica este o artă și nu are nici un sens să vorbim de conformitate cu realitatea sau chiar de imitarea realității, la fel de sigur conformitatea cu realitatea nu este un factor „al" artei, și nici conștiința acesteia, un factor în contemplarea estetică „a" operei de artă. Numai pentru unele arte aceasta are semnificație. Și asta numai fiindcă, urmare a acestei naturi speciale a lor, concordanța părților a ceea ce este reprezentat în acestea poate fi stabilită pentru noi numai prin experiența asupra realității. Dar nici aici nu este luată în considerare conformitatea cu realitatea, ci numai unanimitatea reciprocă a părților întregului, conform legilor realității. În ce măsură este acesta cazul, depinde, la *aceste* arte, întotdeauna, de măsura în care lumea în care opera de artă ridică pretenția să ne introducă este o lume constituită potrivit legilor realității.

Scanned with CamScanner

Capitolul al patrulea

SAVURAREA OPEREI DE ARTĂ

Specificitatea savurării operei de artă

Unicitatea operei de artă, care, condiționată de idealitatea estetică specifică, obiectivitatea, realitatea și profunzimea ei, este definită, în sfîrșit, și prin noțiunea de *adevăr* estetic al operei, nu are, totuși, semnificație în sine, ci pentru că ea servește scopului contemplării estetice a operei de artă, adică savurării estetice a acesteia, și motivează unicitatea savurării operei de artă.

Dacă omul reprezentat în marmură nu este, pentru mine, nici real, nici non-real, atunci el nu ține de lumea reală, nici nu lipsește din ea. El nici n-o îmbogățește, nici nu indică în ea un gol. El nu are un loc în lumea reală și nu are o poziție în cursul real al lumii ; nu este nici mai departe, nici mai aproape de mine, personalitate reală, decît de oricare alte obiecte reale.

Astfel, oamenii reprezentați în sculptura în marmură sau în pictură, ca și în dramă sau epopee, nu țin de nici un punct și de nici o țară de pe pămînt. Ei se găsesc, pentru fantezia mea, doar în locul în care i-a așezat chiar artistul plastic în cadrul sculpturii ori poetul în cadrul poeziei. Așadar, orice *unic* are negreșit *un loc* în opera de artă. Dar el are aici

Scanned with CamScanner

numai locul care i-a fost atribuit în cadrul spațialității reprezentate artistic. El are, la fel, doar poziția temporală în care este plasat în cadrul contextului temporal reprezentat. Dar conținutul operei de artă, în ansamblu, nu poate fi situat din punct de vedere spațial și temporal. Mai cu seamă, el nu ține nici de prezent și nici de trecut ; și nu este nici mai timpuriu, nici mai tîrziu, nici contemporan cu vreun alt eveniment din istoria universală, decît dacă un atare eveniment ar apărea cumva în opera de artă și ar fi pus în relație temporală cu ceea ce este reprezentat. Dar, în acest caz, acest eveniment nu ar mai fi unul de istorie universală, ci unul înfățișat în opera de artă. El există acum doar în aceasta, pentru contemplarea estetică.

Asta nu exclude totuși ca, într-un anumit fel, conținutul global al operei de artă să fie determinat spațial și temporal ; anume, printr-un *colorit* spațial și temporal. Dar aceasta este în sine o determinare pur calitativă. Că include în sine și o determinare spațială și temporală, este un fapt complet exterior contemplării estetice.

De altfel, pentru conținutul global al operei de artă există un unic loc și un unic timp, și anume, prezentul aspațial și atemporal în fantezia mea, adică trăirea, ori de cîte ori contemplu opera de artă.

O dată cu relația spațială și temporală, operei de artă îi lipsește și acea *relație cauzală* cu orice realitate din afara operei de artă ; fie cu mine, fie cu alte persoane sau cu oricare alte lucruri ale lumii reale. Desigur, ea se află în relație cu mine. Dar aceasta este doar relația abstractă, desemnată prin cuvîntul „empatie estetică". Și nu despre această relație abstractă cu eul *contemplator* este vorba aici, ci despre relația reală a reprezentatului în operele de artă cu mine cel real, eul care nu se dizolvă în contemplare. Dar o asemenea

Scanned with CamScanner

relație este imposibilă. Cu personajele reprezentate în opera de artă eul meu real se află într-o relație de depărtare absolută, și nu în sens spațial. Asta, din două motive, care, totuși, constituie unul singur. Ceea ce este doar imaginat nu poate intra în vreo relație reală cu mine ; pe de altă parte, eul real este deconectat, în contemplarea estetică, de cel cu care ar trebui să intre în atare relație.

Mai cu seamă, ceea ce este reprezentat în opera de artă nu poate nici să ne folosească, nici să ne dăuneze mie sau vreunui dat real oarecare. El nu favorizează, nici nu tulbură cursul lumii. N-a putut nici în trecut să-l fi tulburat sau favorizat. Nu are efect în raport cu realizarea scopurilor reale din lume. Vorbind pe șleau : eu nu pot răci în peisajul hibernal reprezentat în opera de artă, iar copacii reprezentați nu au nici o valoare pentru silvicultură ; amenințarea personajului negativ din dramă nu mă amenință pe mine, nici pe orice alt individ real ; planurile personajelor romanești nu zădărnicesc planurile mele sau pe ale altuia. Și nici nu mă pot măsura în gînd cu personajul literar ; nu-l pot invidia ; norocul și bogăția lui sînt lipsite de realitate și nu iau nimic din norocul și bogăția mea.

Toate acestea sînt lucruri de la sine înțelese. Dar aici mai trebuie accentuat, în mod deosebit, un punct. Dacă prin dorință sau rîvnire înțelegem năzuința după ceva care să fie posesiunea mea reală sau vreo altă năzuință care se îndreaptă spre realitate, atunci aspectul și conținutul operei de artă, prin urmare, opera de artă în general, ca atare, adică atîta timp cît este obiect al contemplării estetice, nu poate fi obiect posibil al dorinței și rîvnirii. În acest sens, contemplarea estetică este, în general, absolut lipsită de dorințe și pofte. Numai dacă luăm dorința și pofta în sensul cerinței de a avea prezent aspectul sensibil al operei de artă și de a trăi conținutul său, atunci, firește, atitu-

Scanned with CamScanner

dinea mea față de opera de artă poate fi dorință și rîvnire pasionată ; făcînd abstracție cu totul de faptul că eu pot dori și rîvni violent o *dată cu* obiectul contemplării estetice, eroul dramei de pildă sau al romanului. Astfel, nu este nimic mai inexact decît a spune, în general, că, în savurarea operei de artă, voința tace. Tace doar voința orientată spre realitate.

Această din urmă constatare a fost exprimată și astfel : elementului empatizat în opera de artă îi lipsește forța motivației ; de aici s-a conchis o oarecare slăbiciune a acestor sentimente. Prin asta, am fost asigurați, în sfîrșit, ele se lasă recunoscute drept pseudosentimente. Aceasta, totuși, nu este nimic altceva decît o neînțelegere ciudată. În fapt, ceea ce este empatizat în opera de artă poate avea cea mai înaltă forță motivațională. Eu cer, în modul cel mai insistent, ca acel conflict în care ajunge omul din dramă sau roman să se rezolve într-un mod corespunzător caracterului său ; eu pretind de la omul mîndru ca el să se poarte mîndru în luptă și în nenorocire. Iar această cerință este motivată, și motivată foarte precis, tocmai prin acest caracter.

Firește, însă, nimic din ceea ce empatizez eu în opera de artă nu mă poate provoca sau determina la acțiuni reale. Vederea unor răni reale mă poate îndemna să le leg ; dar rănile doar *reprezentate* nu le pot lega. Asta o poate face numai artistul ; și chiar și el, numai reprezentîndu-l pe acela care le leagă. Asta, din simplul motiv că rănile reprezentate sînt, tocmai, reprezentate, și nu, de pildă, fiindcă compasiunea mea pentru cel rănit ar fi mică sau ar fi doar un „pseudosentiment". Nu are nici un *sens* să ascundem rănile reprezentate sub un pansament real ; ar însemna că sînt nebun, fie și numai dacă mi-ar veni o asemenea idee.

La fel, ar însemna că sînt nebun dacă aș lua-o la fugă dinaintea amenințărilor eroului

Scanned with CamScanner

de pe scenă sau aș chema pompierii să stingă incendiul pictat ; ar rezida, în aceasta, confuzia dintre datul resimțit estetic și realitatea empirică.

Conținutul obiectului estetic este, însă, am văzut, absolut disociat de orice alt context ideatic sau mental care ar putea să se încopcieze de un atare conținut, atunci cînd noi ne lăsăm în voia gîndurilor sau a amintirilor noastre. S-a pus întrebarea ce ar fi devenit Hamlet dacă ar fi trăit mai departe ; unii s-au consolat de dispariția tragică a eroului, cu toată seriozitatea, prin gîndul că el va ajunge în cer și acolo va fi despăgubit, sau că el, după suferința pămîntească, ar intra în „liniștitul port al nimicului" și acolo și-ar găsi pacea. Dar toate acestea sînt complet absurde, afară de cazul în care *văd* în opera de artă că personajul reprezentat ajunge în cer sau răposatul din opera de artă revine pe pămînt și-mi povestește despre acea pretins fericită pace a neființei.

Dat fiind că pentru personajele dramei nu există un loc și un timp pe care să nu le întîlnim în dramă, este, de asemenea, absurd a întreba unde a fost reținut personajul dramei în intervalul dintre acte sau dintre două apariții în scenă, în afara cazului în care el însuși sau altul relatează în dramă despre aceasta.

Repet : lumea abstractă a operei de artă nu este numai abstractă, ci este și absolut închisă în sine. Iar această lume închisă în sine ajunge din punct de vedere spațial și temporal exact acolo unde ajunge în opera de artă, în care posedă obiectivitate estetică. Cine continuă în gînd această lume, așadar cine creează mai departe opera de artă pe cont propriu, acționează la fel de inteligent ca acela care s-ar gîndi cu toată seriozitatea acum, în stare de veghe, ce să facă cu averile dobîndite în vis sau cum să-și organizeze viața acum, pe baza lor.

Scanned with CamScanner

Aici pare a trebui să fie indicat în mod special un moment caracteristic pentru contemplarea estetică. În contemplarea estetică a operei de artă nu numai obiectul estetic este extras din contextul a tot ceea ce nu este acest obiect sau nu se asociază cu el în unitatea unui obiect estetic unic, ci și subiectul estetic este extras din tot ceea ce nu este tocmai acest subiect estetic, adică acest subiect care contemplă și savurează, anume care se savurează pe sine în opera de artă. Are loc și o izolare a eului care zăbovește în obiectul estetic, contemplînd și savurînd, de celălalt eu, care nu numai că trăiește în lumea reală, ci și produce idei proprii, așadar și de eul afectat de una sau alta ; o eliberare a eului de sine însuși, o ridicare dincolo de sine însuși ; și o eliberare de orice alt *eu abstract*.

Dar cu aceasta nu s-a spus nimic nou, dat fiind că, evident, conținutul abstract al operei de artă, adică acela empatizat în aspectul ei sensibil, nu este, în ultimă instanță, nimic altceva decît acest eu care contemplă și savurează. Obiectul și subiectul contemplării estetice nu sînt despărțite în contemplarea estetică. Dacă, prin urmare, obiectul contemplării, conținutul estetic, este izolat, tocmai prin aceasta sînt și eu, cel care contemplă, desprins de ceea ce sînt eu altminteri, în afara acestei contemplări. Amîndouă sînt unul și același lucru.

Eul care zăbovește în această contemplare estetică este supraindividual, în același sens în care este supraindividual eul care cunoaște științific și evaluează din punct de vedere moral. El trăiește în lucrul contemplat. Lucrul contemplat, însă, este pentru toți același.

În același timp, însă, acest eu este supraindividual și în alt înțeles ; el este superior eului individual, pe care îl găsesc îndeobște în mine. Eu mă găsesc în obiectul estetic „ridicat“ dincolo de mine și în sensul că eul meu

Scanned with CamScanner

abstract și, în același timp, resimțit efectiv în opera de artă se transformă în unul *perfect*; perfect din punctul de vedere al *conținutului* său, un eu posedînd o *forță* mai mare, o *bogăție* mai mare, și unificat, prin unitatea operei de artă, în măsură mai mare.

Dar chiar făcînd abstracție de însemnătatea conținutului estetic al operei de artă, acel eu este unul perfect. Este astfel încă datorită tipului mai deosebit al contemplării și evaluării sau savurării operei de artă. Această contemplare și evaluare poate fi desemnată, conform celor spuse anterior, ca absolut *obiectivă*. Ea este astfel numai dacă este condiționată doar de obiect și cunoaște doar valoarea pe care obiectul o poartă în sine. Și ea este o contemplare și evaluare complet pură numai dacă nu este tulburată prin nimic ce există în afara obiectului. Ea este un dialog doar între obiectul estetic și mine, anume eul care zăbovește contemplînd și savurînd în obiect și care este *una* cu acesta; este, prin urmare, în această privință, contrariul deplin al unui „dialog".

Contemplarea și evaluarea estetică este, totodată, în funcție de posibilități, cea mai intensă contemplare și evaluare. Dacă eu sînt liber de eul meu real și liber de ceea ce se află în afara obiectului estetic, dacă mă aflu cu totul în el, atunci întreaga mea putere de înțelegere și evaluare se realizează în el. Iar dacă obiectul estetic este frumos, atunci și înțelegerea și evaluarea, pe scurt contemplarea estetică, este un act de libertate desăvîrșită. Eu nu numai că sînt liber de tot din afara obiectului și de eul meu real, ci mă manifest liber și trăiesc plenar în obiect. Această libertate nu se găsește în contrast cu obiectivitatea estetică sau cu existența mea legată de obiectul estetic; nu contravine faptului că eu mă aflu total sub farmecul și vraja acestuia; dimpotrivă, această libertate este posibilă abia

Scanned with CamScanner

prin asta. Arbitrariul nu este libertate adevărată ; el este alegere între diverse posibilități. Lui i se opun alte posibilități și impulsuri spre cele pentru care eu aș putea să mă decid. În orice arbitrariu există această opoziție, care este contrariul libertății. Libertatea deplină, dimpotrivă, există în autoafirmarea liberă în modul prestabilit, în această unitate dintre forța și nostalgia propriei mele naturi, și ale celei pe care o reclamă obiectul.

Asemenea libertate este *„libertatea estetică"*. Ea este o libertate de tip superior. Este similară cu libertatea intelectuală, care nu constă în arbitrariul gîndirii, ci în concurența liberă a ideilor cu cerințele realității. Ea este încă mai nemijlocit comparabilă cu libertatea etică, cu unanimitatea liberă cu legea etică, cu liberul acord între ceea ce vrem și ceea ce trebuie.

Dar o asemenea libertate estetică dă în mod deplin numai arta ; ea este în stare de asta datorită acelor momente speciale ale idealității estetice absolut *autonomizate* și ale izolării estetice, ale obiectivității estetice, realității și profunzimii estetice și, în anumite cazuri, ale adevărului estetic.

Simbolică estetică și simbolistică extraestetică

În opera de artă senzorialul a căpătat, prin faptul că a fost extras din contextul realității, o funcție nouă și specifică, sau, invers spus, tocmai această funcție este cea care este extrasă din contextul realității. Această funcție este una abstractă, sensibilul a devenit purtătorul material sau substratul sensibil al unei lumi abstracte. Această funcție o putem caracteriza și ca funcție de simbolizare. În acest caz, putem spune că esența artei constă în faptul că ea conferă unui dat sensibil un mod

Scanned with CamScanner

de existență prin care acesta devine simbol estetic. Astfel, sculptorul în marmură degajează din blocul de marmură funcțiile materiale pe care el le are ca parte a contextului real, și-i conferă astfel funcția de a fi purtător sensibil al unei vieți reprezentate în el sau îl face purtător al unei atari simbolici. Simbolizatul este tocmai acest dat abstract, viața. Și, în măsura în care acesta simbolizează, adică este legat de purtătorul sensibil, el are, de asemenea, un tip de existență diferit de tot ceea ce a putut avea vreodată existența abstractă.

De această simbolică estetică trebuie diferențiată orice simbolică extraestetică. Ba, în context estetic, aceasta nu trebuie să se numească simbolică, ci, mai exact, simbolistică. De aceasta ține tot ceea ce nu spune opera de artă, adică ceea ce nu e adus în ea la percepere senzorială, ci ea *trebuie* numai să spună; ceea ce artistul nu oferă în ea, ci doar dorește, intenționează, are sau a avut în vedere. De asta ține, în primul rînd, orice simbolică convențională. Aureola „semnifică" sfințenia, cheia „înseamnă" Petru, sabia în mîna unui om „înseamnă", poate, că acest om a pierit prin sabie și, apoi, îl poate caracteriza drept Pavel; pancarta * trebuie să ne informeze asupra a ceea ce gîndește un om. Dar aureola nu este sfințenie, și nici nu există în ea așa ceva. Iar cheia face din cel care o poartă un purtător de chei, și nimic altceva. În sabie nu există nimic din pieirea prin sabie; în purtarea ei există purtare, adică activitatea de a purta, și nimic altceva. Dacă vedem un om sprijinindu-se în ea, vedem tocmai această sprijinire. Inteligenței meditative i se poate spune că prin aceasta este înțeles Pavel. Dar, astfel, Pavel nu este încă pentru noi purtătorul sabiei. Iar pancarta ne informează de fapt numai asupra dorinței

---

* În original *Spruchband*, panglică sau draperie cu un text brodat sau pictat *(n. tr.)*.

Scanned with CamScanner

artistului ca noi să atribuim unui individ reprezentat anumite idei. Dar noi nu „vedem" aceste idei. Pe scurt, nimic din toate acelea la care se referă atari simboluri nu este reprezentat artistic, nimic nu există nemijlocit în sensibilul pe care-l vedem în fața noastră. Dacă urmăm îndemnul pe care o atare simbolică extraestetică îl poartă în sine, înseamnă că noi pătrundem, determinați de opera de artă, într-o lume de idei care există în afara lumii abstracte reprezentate în opera de artă. Așadar, noi ieșim din contemplarea estetică, pentru care există doar această lume, și pătrundem în lumea cunoașterii noastre și, în cazurile citate, în mod special în cunoașterea noastră istorică. Iar artistul care ne îndeamnă la o asemenea ieșire din contemplarea estetică distruge, tocmai prin aceasta, opera de artă și dezminte esența specifică a artei.

De aceasta ține orice alegorie. Acest termen însuși înseamnă că opera de artă vrea să spună ceea ce nu spune și nu poate să spună. Un artist reprezintă, de pildă, Justiția. Dar ceea ce reprezintă el este, de fapt, o femeie cu ochii legați, cu o balanță și o sabie. Este, eventual, o femeie cu ținută mîndră, cu trăsături severe. Există, eventual, și *grație* severă, *majestate* atrăgătoare în felul în care ține balanța și *sabia*. Aceasta dă, desigur, valoare artistică personajului. Dar toate acestea n-au nimic a face cu justiția. Dacă numim această operă de artă „Justiția", asta ne privește pe noi, iar nu opera de artă. Prin aceasta, noi nu statuăm ceea ce resimțim din punct de vedere estetic, ci caracterizăm doar adaosul nostru ideatic.

Și tot de aceasta țin toate reprezentările religioase, mitologice, istorice ; exact în măsura în care ele trebuie să reprezinte conținutul de idei religios, mitologic, istoric, ele nu sînt artistice. Spun : în măsura în care ele trebuie, căci faptul că ele *fac* asta este în sine o contradicție. Să zicem, de pildă, că un artist a reprezentat o

Scanned with CamScanner

madonă sau o Judecată de apoi. Pe cît de puțin în acea alegorie a justiției a fost reprezentată Justiția, tot atît de puțin este, într-o reprezentare a unei madone sau a unei Judecăți de apoi, reprezentată o madonă sau o Judecată de apoi, ci ceea ce se reprezintă este, în primul caz, tot o figură feminină de un tip sau altul, poate profundă, pură, plină de grație, plină de măreție. Dar cu aceasta nu s-a spus nimic despre specificul pe care îl include cuvîntul „madonă". Iar o Judecată de apoi înfățișează personaje care se comportă cu mai mult sau mai puțin adevăr de viață în diverse atitudini și situații afective. Dar, iarăși, în acestea nu există și nu poate exista nimic din specificul pe care îl are în vedere conceptul Judecății de apoi.

În sfîrșit, ține de simbolica extraestetică sau de simbolistica nonartistică tot ceea ce, în general, adăugăm operei de artă pe baza sau la indicația catalogului, a titlului sau inscripției, a numelui, a unui program, a unei explicații, ba chiar a unei interpretări filozofice.

Prin aceasta noi falsificăm opera de artă. Iar artistul care ne pretinde atari adaosuri *vrea* ca noi s-o falsificăm. Catalogul, inscripția sau titlul indică subiectul, modelul, obiectul, ideea care plutește sau ar putea pluti în fața ochilor artistului. Dar toate acestea nu sînt conținutul operei de artă. „Modelul" poate fi măreț și sublim ; atunci el îl onorează pe artist, dar nu ca artist, ci ca om. Căci pe artist nu-l poate onora decît opera de artă și ceea ce există în opera de artă și pătrunde din ea în noi, pe scurt, conținutul ei. Dar de conținutul operei de artă ține, din model, numai ceea ce artistul a extras din el și a relegat, nemijlocit resimțibil, în datul sensibil al operei de artă.

Dar acest conținut nu este niciodată ceva general, de pildă o „idee" filozofică, și nici ceva particular, de pildă un eveniment istoric, ci este întotdeauna acest ceva caracterizat

Scanned with CamScanner

individual pe care-l vedem, și nimic mai mult. Este acest ceva determinat, dar niciodată ceva determinat numeric, ci determinat în specificitatea sa calitativă, desprins de aici și acum, sau de acolo și atunci, propriu prezentului care există sau poate exista totdeauna și pretutindeni. El este atît individual, cît și general. Într-un cuvînt, este un tip individual.

Acest lucru este valabil și despre portret. Nici ceea ce vedem în portretul artistic nu este niciodată, pentru contemplarea estetică, cineva cu un nume determinat, ci este un atare sau o atare. Iar valoarea artistică este determinată de ceea ce există pentru noi, din punct de vedere pozitiv omenesc, în ceea ce vedem și pe care îl putem co-trăi în noi. Cine comandă un portret are, desigur, dreptul de a cere ca acesta să fie asemănător persoanei în cauză, astfel ca el s-o recunoască. Dar acest interes este un interes extraestetic. Problema estetică este dacă în portret a fost reușit nu acest om, ci *omul*.

Cu toate acestea „modelului", în sensul cel mai larg al acestui cuvînt, nu i-a fost luată orice importanță estetică. Dar, prin faptul că iau acest cuvînt în cel mai larg înțeles al său, eu înțeleg prin asta tot acel ceva din care a provenit în artist sau s-a format în el conținutul operei de artă. Acest ceva poate fi ceva foarte diferit : o idee generală, o trăire particulară, un fapt cunoscut de artist, o întîmplare istorică sau mitologică particulară ori una care ține de propria sa experiență trăită, o persoană, o situație. Și, poate, inițial, nu este nimic altceva decît o dispoziție sau o stare interioară care dă naștere unei reprezentări obiective corespunzătoare. Din toate acestea artistul poate să alcătuiască artisticul. Dar apoi artistul extrage din ele tocmai ce îi este util, adică ceea ce poate fi reprezentat artistic. Și, astfel, el individualizează generalul și generalizează individualul, adică face din amîndouă ceva *structurat individual* și, în același timp, universal

Scanned with CamScanner

valabil. Acest ceva nu mai este nici generalul, nici individualul. Este generalul individual, pe scurt, artisticul.

Dar, desigur, pentru realizarea operei de artă nu este indiferent ce modele sau subiecte apar, în acest sens general, în sufletul artistului, cît sînt ele de măreţe şi de importante. Chestiunea aceasta ţine însă de istoria genezei operei de artă ; şi asta nu este opera de artă.

Dar nici pentru savurarea operei de artă nu este lipsit de importanţă dacă, pentru cel ce o savurează, conţinutul ei s-ar putea insera într-un context general, important pentru el din punct de vedere omenesc, sau s-ar putea fixa de ceva individual, de un fapt particular, de o trăire particulară s.a.m.d., poate chiar de ceva ce i s-a întîmplat lui însuşi. Aceasta poate să-i servească drept bază, drept rezonanţă, drept punct de sprijin ferm pentru pătrunderea în conţinutul operei de artă şi pentru fixarea acestuia, drept un mod de pregătire. O asemenea pregătire sau sprijin pentru plăcerea estetică nu *este*, însă, plăcere estetică. Aceasta se întemeiază pe contemplare estetică pură şi pe consacrarea pură faţă de conţinut. Dar, prin faptul că ea se realizează şi în măsura în care este pură, această pregătire nu se menţine în conştiinţă şi poate acţiona numai ca ecou inconstient şi rezonanţă inconştientă, şi ca pregătire, derivată de aici, pentru conţinutul operei de artă. Ea nu este, prin urmare, obiect al savurării, ci poate fi doar condiţie secundară a intensităţii acesteia. Plăcerea estetică faţă de opera de artă este doar savurare a operei de artă. Acolo unde lucrurile se petrec altfel, adică acolo unde acel ceva adăugat în gînd operei de artă participă la contemplarea acesteia, este simultan obiect al contemplării şi al plăcerii, cel care savurează se amăgeşte în privinţa plăcerii. El crede că se bucură de opera de artă, dar de fapt se bucură de ideile sale.

Scanned with CamScanner

Invers spus, plăcerea operei de artă și, prin urmare, și valoarea acesteia, este ceea ce rămîne atunci cînd numele, titlul și inscripția, catalogul, reminiscențele istorice, religioase, mitologice sau interpretarea filozofică se află dincolo de conștiința contemplatorului, așadar atunci cînd pentru conștiință nu există nimic din toate acestea. Și cu atît opera de artă stă mai sus, respectiv, cu cît are efect mai profund, cu atît mai sigur va constrînge ea la contemplare estetică pură și astfel va înlătura din conștiința celui care savurează, de la sine sau prin propria sa forță, toate aceste momente care se află în afara contemplării estetice. O operă de artă poate îndemna în mod deosebit la idei generale, conținutul ei se poate integra pentru noi într-un context ideatic mai vast; dar vai de opera de artă care are nevoie de așa ceva și care abia astfel își dobîndește presupusa ei valoare! Prin chiar aceasta, își pierde demnitatea de operă de artă.

Dar întîlnim, în istoria artei, epoci în care, mai mult decît în altele, artistul ridică față de privitor pretenția ca el să iasă din opera de artă și să-i adauge acesteia lucruri de tot felul. Acestea sînt epoci ale unei dezvoltări primitive a artei sau epoci de declin. În ambele tipuri de epoci, operele de artă trebuie să „însemne" cu atît mai mult cu cît ele *sînt* mai puțin. Artistul „vrea să spună" prin opera de artă cu atît mai mult cu cît opera de artă *spune* mai puțin. „Ideea" înlocuiește conținutul. În arta primitivă, aureolele și pancartele trebuie să „spună" ceea ce opera de artă nu *spune:* în epocile de declin trebuie să găsim în interpretările filozofice înlocuitori pentru opera de artă. În acest sens, pancarta are, decisiv, prioritate. Nu ceea ce spune ea, ci pancarta însăși este, totuși, măcar reprezentată și văzută de noi. În schimb, din interpretările filozofice nu vedem *nimic*. Ele n-au, așadar, absolut *nimic* de a face cu opera de artă, și în

Scanned with CamScanner

nici un sens. Nu se poate dăltui filozofie, nu se pot sculpta, nici picta gînduri sau idei în general. Și ele nu pot fi nici poetizate, și nici muzicalizate. În forme sensibile nu se poate capta decît viața care poate fi resimțită. În aceasta constă întregul sens al artei.

„Conținut" și „formă" în opera de artă

Confuzia între conținutul operei de artă și subiectul sau modelul ei ori informația cuprinsă în inscripție sau în program etc. este singura care explică discuțiile în contradictoriu asupra problemei dacă valoarea operei de artă este condiționată de conținutul sau de forma acesteia. Dimpotrivă, dacă înțelegem prin conținut doar ceea ce merită numele de conținut, adică ceea ce este conținut sau există în opera de artă, atunci aceste discuții sînt lipsite de obiect. Conținut al operei de artă, în acest înțeles, este ceea ce e modelat sau configurat în opera de artă sau ceea ce este cuprins în ea într-o anumită formă, și numai *în măsura în care* este astfel modelat sau configurat. Iar forma artistică nu este nimic altceva decît modalitatea de existență a conținutului, prin care acesta devine tocmai conținut. În opera de artă, acestea alcătuiesc în asemenea măsură o unitate, încît n-ar fi posibil ca în vreo operă de artă forma, adică modalitatea de existență a conținutului, să fie cît de puțin modificată fără ca, prin aceasta, opera de artă să nu capete, în acel loc anume, un alt conținut; și invers. Astfel, nu se poate transforma, de pildă, forma dramatică a unei opere literare în una epică, nu se poate înlocui o imagine sau o metaforă și nici iambul de cinci sau de șase picioare prin alexandrin sau prin vers alb, fără ca, prin aceasta, conținutul operei de artă să se transforme în altul. Nu se poate vorbi

Scanned with CamScanner

nicăieri despre un conținut artistic fără a se vorbi implicit despre o anumită formă prin care acesta devine conținut, și anume *acest* conținut. La fel de puțin se poate vorbi despre o formă artistică fără a se avea în vedere, în același timp, conținutul a cărui modalitate de existență este tocmai această formă; pe scurt, noțiunile de conținut și de formă sînt noțiuni corelate. O noțiune o conține pe cealaltă sau capătă sens numai prin asimilarea celeilalte.

Din contră, altfel se petrec lucrurile dacă prin conținut se înțelege modelul, subiectul, ideea sau, cum se mai spune, materialul; în drama istorică, de pildă, contextul istoric al faptelor din care artistul extrage conținutul operei sale de artă. Acestui material n-ar trebui să i se opună forma, ci mai curînd modelarea artistică. Modelarea acestui material nu este de fapt nimic altceva decît extragerea din el a conținutului operei de artă și relegarea acestui conținut în forma sa, adică în forma prin care el devine conținut. „Materialul sau ideea a dobîndit în opera de artă o formă" înseamnă: din el a fost extras și modelat ceva și, prin asta, prefăcut în conținut al operei de artă. Cu aceasta s-a spus, totodată, că materialul, în sensul modelului, poate constitui prea puțin valoarea operei de artă, că, mai degrabă, în măsura în care nu este modelat și devenit, prin aceasta, conținut al operei de artă, el nu există pentru aceasta cîtuși de puțin, ci desemnează ceva aflat cu totul dincolo de opera de artă. Ca s-o spunem ironic, pentru opera de artă este indiferent dacă omul reprezentat în ea este „Ion sau Endymion". Este indiferent, deoarece omul nu poate fi niciodată Ion sau Endymion înlăuntrul, ci numai în afara operei de artă sau a contemplării estetice. Dimpotrivă, în opera de artă forma este totul. Dar este același lucru dacă spun că valoarea ei depinde numai de conținut.

Scanned with CamScanner

Opera de artă și subiectul care savurează

Așa cum operei de artă îi aparține, din material, din subiect, din model, din idee, numai ceea ce-i aparține, adică numai ceea ce, din material, este preluat în opera de artă, captat în aspectul ei sensibil, prefăcut în conținut al operei de artă, pe scurt, ceea ce este reprezentat nemijlocit în ea, la fel aparțin eu, privitorul, operei de artă și îi aparține, pe de altă parte, artistul, numai în măsura în care mă găsesc pe mine în opera de artă, adică sînt empatizat în aceasta, respectiv, în măsura în care artistul *exprimă* nemijlocit în opera de artă esența sa, o interioritate proprie.

Aceasta s-a avut în vedere cînd a fost desemnat, ca obiect al plăcerii față de opera de artă, într-o formă sau alta, individul contemplator sau artistul. În orice caz, numai asta se *poate* avea în vedere.

Bucuria față de opera de artă, se spune de pildă, ar fi și bucuria față de *privire*. Desigur, așa este dacă prin privire nu este înțeles „văzul" senzorial, ci privirea care savurează, adică trăirea mea plenară și care savurează în opera de artă, așadar activitatea mea lăuntrică, extinderea și concentrarea mea interioară, mișcarea mea interioară, pierderea identității prin extindere și regăsirea identității ș.a.m.d., dacă prin aceasta este înțeleasă, mai ales, pulsația vieții interioare pe care eu o resimt prin faptul că, „privind", mă aflu în *opera de artă*, pulsație care, tocmai pentru că îmi apare ca *legată* de opera de artă, îmi apare ca pulsație a *propriei* sale vieți interioare. Atîta timp cît prin privire este înțeles acest lucru, bucuria mea față de privire, deși este autosavurare, este totuși bucurie față de opera de artă. Astfel, mai cu seamă bucuria mea față de formele arhitectonice este bucuria pentru extinderea și concentrarea mea interioară, pentru întreaga

Scanned with CamScanner

mișcare interioară pe care o îndeplinesc eu în timp ce urmăresc formele contemplînd. Este toate acestea pentru că pătrunde în mine din formele contemplate, e legată de ele, e proprie lor. Într-un cuvînt, este *empatizată*.

Dar cu aceasta s-a spus, totodată, că această bucurie față de privire nu se *adaugă*, ca un nou moment, bucuriei față de conținutul operei de artă, ci *este* tocmai bucurie față de *conținutul* operei de artă. Orice viață, prin urmare, orice conținut al operei de artă *este*, tocmai, *empatizat* de mine.

Altfel ar sta lucrurile dacă această bucurie față de privire ar fi interpretată ca bucurie față de activitatea de a privi, pe care eu aș exercita-o nu *în* opera de artă, ci *față de* ea, de pildă ca bucurie față de jocul imitației lăuntrice și față de libertatea acestui joc ; o libertate care ar consta în ceea că eu aș fi, la dorință, în opera de artă și în lumea abstractă a acesteia, iar apoi m-aș *putea* retrage din ea și mi-aș *putea* aminti de realitate. Împotriva acestei interpretări ar fi de spus : eu nu am cîtuși de puțin o atare libertate, de fapt, față de opera de artă sau în *savurarea* acesteia, ci opera de artă mă *captează* înlăuntrul ei, mă păstrează și mă poartă cu sine, cu voia sau fără voia mea. Nu știu absolut nimic despre desfătarea estetică atîta vreme cît știu încă de o *atare* libertate de a mă dărui și de a părăsi opera de artă la dorință.

De altfel, o atare bucurie ar fi tocmai bucurie pentru libertatea *față de* opera de artă, bucurie pentru mine, anume pentru eul care stă în fața operei de artă, așadar bucurie pentru un eu din afara operei de artă ; ea ar fi satisfacție față de o putință a acestui eu, n-ar fi, prin urmare, bucurie pentru opera de artă. Și ar statua un miracol, o iluzie bizară acela care ar socoti cumva că această bucurie față de mine, eul care nu este în opera de artă, ci stă în fața ei, ar putea să se transforme vreodată în bucurie față de opera de artă. Atare bucurie

Scanned with CamScanner

față de libertatea mea n-ar putea fi bucurie pentru opera de artă decît dacă această libertate *ar fi în opera de artă*. Dar în opera de artă, desigur, nu există *nimic* din *această* libertate. Nu *opera de artă* poate, la dorință, să se dăruiască sieși și apoi să iasă din ea însăși.

Iar această bucurie față de „jocul" interior „al imitației" și de libertatea acestui joc s-ar transforma într-o totală absurditate, adică din ea s-ar face o „pendulare" între credința că cele reprezentate în opera de artă sînt realitate și înțelegerea că această credință este eronată.

Dar, în sfîrșit, această „pendulare", la fel ca și acea „libertate", este altfel înțeleasă. Adică, ele sînt doar un alt nume pentru empatia și specificul co-trăirii estetice, un alt nume pentru faptul că, fără îndoială, această co-trăire este un mediator specific între trăirea practică sau trăirea din viața de toate zilele, pe de o parte, și pura reprezentare a ceea ce există în opera de artă, pe de altă parte, o altă expresie, de exemplu, pentru faptul că acela care resimte în sine estetic mînia reprezentată nu o trăiește ca acela care se mînie din cauza unei ofense ce i s-a adus, că el, așadar, resimte mînia, dar totuși nu o resimte în acest ultim înțeles. În acest caz, primele nume, firește, sînt alese cît se poate de nepotrivit. Mai cu seamă, aici nu este vorba deloc despre o pendulare. Trăirea estetică nu este de fapt așa ceva, ci ea este în sine acel ceva perfect clar, sigur, limpede, cunoscut de oricine a resimțit vreodată estetic.

Opera de artă și artistul

Pe de altă parte, spuneam mai sus, nici *artistul* nu ține de conținutul operei de artă; decît dacă și în măsura în care *ține* de opera de artă. Aici am în vedere feluritele expresii, care, desigur, sînt înțelese în *ultimul* sens. Noi ne bucurăm, se spune, de pildă, de forța crea-

Scanned with CamScanner

toare a artistului, de bogăția fanteziei sale, de individualitatea sa. Aceste expresii își au, desigur, adevărul lor. Dar faptul că eu mă bucur în fața unei anumite opere de artă pentru forța creatoare a artistului nu poate să însemne decît că eu mă bucur de forța creatoare pe care artistul a adus-o la lumină în crearea operei de artă ; nu poate fi pusă la socoteală, de pildă, forța creatoare pe care o *are* artistul, dar pe care n-a *arătat-o* nicicînd sau pe care a manifestat-o în *altă* operă de artă. Dar forța creatoare a artistului poate sălășlui într-o operă de artă numai în măsura în care el a *configurat* ceva în opera de artă în mod artistic. Ceea ce este, însă, configurat în opera de artă cu mijloace artistice este conținutul operei de artă. Astfel, prin urmare, și bucuria pentru forța creatoare a artistului nu este, în sfîrșit, decît o altă expresie pentru bucuria față de cele configurate în opera de artă, adică față de conținutul operei de artă.

„Și nu altfel stau lucrurile cu „bogăția fanteziei“ și cu „individualitatea“ artistului. Despre bogăția fantez ei artistului opera de artă îmi spune ceva numai în măsura în care ascunde în ea o bogăție de personaje sau — mai general și, în același timp, mai corect spus — de momente ale unei animații interioare și o exprimă nemijlocit. Bogăția fanteziei artistice este, așadar, bogăția a ceea ce îmi este oferit în opera de artă sau bogăția *conținutului* său. Și este absolut de neimaginat ce altceva ar putea însemna această bogăție, în ipoteza că bucuria față de ea este bucurie față de opera de artă.

Și nici individualitatea artistică pe care o văd în opera de artă, și o văd spre bucuria mea, nu poate fi nimic altceva decît individualitatea, particularitatea a ceea ce îmi este dat în conținutul operei de artă. Artistul, în funcție de individualitatea sa, contemplă „mo-

Scanned with CamScanner

delul" dintr-o latură sau alta și extrage din el una sau alta. Dar latura din care el consideră modelul nu este decît latura modelului, pe care el o oferă și o exprimă în opera de artă. Nici faptul că el „ia" una sau alta din model nu înseamnă nimic altceva decît că el transformă una sau alta din model în conținut al operei de artă. Sau, aici, se are în vedere, prin individualitate artistică, acea individualitate pe care artistul a avut-o, conform afirmației *istoricului*, dar n-a exprimat-o în operele sale și mai cu seamă în operele contemplate acum de mine? Atunci, atare individualitate a artistului n-ar avea, desigur, nimic de a face cu contemplarea estetică a operei de artă.

Aceasta nu exclude, firește, faptul că oricine are dreptul să se *intereseze* nu numai de opera de artă, ci și de artist. Mai ales artistului îi este propriu, cînd contemplă o operă de artă pe care a creat-o un alt artist, eventual un coleg sau un prieten al său, să studieze ce tip de artist este recognoscibil în operă și, mai cu seamă, să studieze efortul respectivului în *producerea* operei de artă, așadar felul cum și-a organizat sau cum ar fi trebuit să-și organizeze lucrul, ce mijloace a întrebuințat, dacă acestea îi sînt cunoscute și lui sau sînt noi, sau dacă acela le-a întrebuințat pe cele dintîi într-un mod nou, poate mai iscusit. Dar toate acestea sînt, totuși, probleme care nu se referă la opera de artă, ci la artist și la raportul său cu opera de artă, la procesul genezei operei de artă în artist. Dar, încă o dată, artistul nu este *opera de artă*; deci, nici interesul pentru el nu este interes pentru opera de artă.

În sfîrșit, și aceia care vorbesc despre o „amprentă" a artistului și o laudă, au în vedere, prin aceasta, doar spècificitatea *operei de artă*, capacitatea ei specifică de a impresiona, prin urmare, din nou, o particularitate a ceea ce *există* în opera de artă sau constituie

Scanned with CamScanner

conținutul ei. Numai că ei numesc această „amprentă" a operei de artă, amprentă a artistului, fiindcă știu că ea își datorează existența unui artist. Dar toate aceste raporturi mentale dintre ceea ce există în opera de artă și artistul care se află în afara ei nu țin de contemplarea estetică. Desigur, operele de artă își datorează existența unui artist. Dar dacă n-ar fi așa, ci o operă de artă ar cădea gata făcută din cer, atunci ea ar fi tocmai ceea ce *este* și ar avea tocmai *valoarea* pe care o are.

Și, într-un anumit sens, orice operă de artă este căzută din cer, este un dar al cerului. Iar dacă este așa ceva, pentru valoarea ei este indiferent dacă ea ne este dăruită de către artist, sau, printr-o împrejurare de neînțeles, de către cer.

În general despre „savurarea estetică"

Savurarea estetică, și mai cu seamă savurarea operei de artă, se comportă față de savurarea unui obiect sensibil precum contemplarea estetică față de contemplarea unui obiect sensibil oarecare. Și contemplarea estetică este contemplare a unui obiect sensibil. Dar pentru ea obiectul sensibil este simbol al unei vieți existente aici. Ea nu-l contemplă în sine, ci tocmai ca simbol ; sau îl contemplă pe el, dar *în* el sau *prin* el contemplă viața dată abstract în el.

La fel de specifică precum această contemplare este și savurarea estetică. Și savurarea unui obiect *sensibil* este, în fapt, savurare a unei activități vitale proprii, anume, a aceleia care constă în perceperea și aproprierea obiectului sensibil. Dar această savurare este, pentru conștiința mea, raportată la obiectul sensibil și numai la el. Din contră, savurarea estetică este, pe de o parte, și savurare a unei

Scanned with CamScanner

activități vitale interioare a celui care savurează. Dar ea este, în același timp, savurare „în raport cu" această activitate vitală, adică o are și pe aceasta drept obiect conștient sau este raportată în mod conștient la ea. Este savurare a unei autoafirmări obiectivate sau este autosavurare obiectivată. Este savurare a vieții unui obiect care pătrunde în trăirea mea, sau, mai exact spus, este savurare a acordului dintre viața care a pătruns în mine și necesitatea proprie de activitate vitală, propria nostalgie vitală.

O asemenea savurare este, însă, și savurarea etică sau bucuria etică. Dacă eu simt bucurie pentru voința nobilă a altuia, asta înseamnă, de asemenea, că această voință a celuilalt pătrunde în mine și că eu simt concordanța între această voință care pătrunde în mine și propriile precepte ale voinței. Aici, înainte de toate, vom defini acordul sau sentimentul acestuia și ca „aprobare". Sentimentul de bucurie etică, în acest caz, este sentimentul unei aprobări etice. Dar și de aceasta se distinge savurarea estetică. Nu vorbesc aici de faptul că, la cea din urmă, obiectul savurării estetice posedă idealitate și, în același timp, are obiectivitate estetică, în timp ce la bucuria etică premisa este *realitatea obiectivă* a obiectului bucuriei. Dar aici accentul trebuie pus pe faptul că, așa cum *contemplarea* estetică nu este contemplare a conținutului estetic în sine, ci contemplare a acestuia printr-un dat sensibil sau ca dat sensibil, nici *savurarea* estetică nu este plăcere față de conținutul estetic în sine, ci în măsura în care el este tocmai *conținut*, adică în măsura în care există într-un dat sensibil. Sau, altminteri spus, savurarea estetică are particularitatea de a fi savurare a unui conținut abstract, dar și savurare a unui obiect sensibil. Ambele aspecte se reunesc în unul: savurarea estetică este plăcere față de un dat sensibil, dar în măsura în care în acesta există un conținut abstract. Sau, dacă ne amintim că

Scanned with CamScanner

conținutul obiectului estetic este un eu obiectivat, savurarea estetică este plăcere pentru un dat sensibil, dar în măsura în care în acesta este obiectivat eul care savurează. Este autosavurare obiectivată în acest sens specific.

Astfel, savurarea estetică se află la mijloc între plăcerea pentru datul sensibil și satisfacția etică. Dar, prin asta, ea nu este, eventual, o asociere sau o combinare a celor două, ci este un al treilea dat specific, caracteristic diferit de celelalte două.

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A DOUA

ARTELE PLASTICE

Capitolul al cincilea
ARTELE PLASTICE ÎN GENERAL. RONDE-BOSSE-UL

Generalități. „Momentul fecund"

„Artele plastice" sînt, în general spus, arte care modelează spațiul. Artistul plastic dă, în activitate liberă, unui material în sine inform, o formă sau o modalitate de existență vizibilă, prin care acesta devine, prin contemplarea estetică, purtător sensibil al unei lumi abstracte unitare. Că materialul în sine este inform înseamnă că acesta poate avea o formă naturală sau alta, însă este lipsit, în afara activității artistice, de o formă care să-l facă purtător al unei lumi abstracte unitare.

În cadrul diversității artelor plastice *(die bildende Künste)* distingem, pe de o parte, „artele imaginii" *(die „Bildkünste")*, și, pe de altă parte, artele spațiale abstracte, pe care le mai numim și doar „arte spațiale".

Dar în acest context vom vorbi, în primul rînd, despre „artele imaginii". Aceste arte plastice dau o „imagine", adică ele reproduc sau „redau" tocmai ceea ce artistul întîlnește în lumea realității vizibile.

Această reproducere *(Abbilden)* este, însă, în același timp, o *transformare (Umbilden)*. Și ea poate fi o relativă *re-formare (Neubilden)*, relativă întrucît elementele sau părțile sînt luate totuși din realitate. Re-formarea este, prin ur-

Scanned with CamScanner

mare, de fapt, o *recombinare*. Elementul decisiv aici nu este, însă, faptul că aspectul sensibil al operei de artă ținînd de artele imaginii sau elementele ori părțile acesteia sînt extrase din realitate, ci acela că ele și-au dobîndit *forța simbolică* prin experiența pe care noi o avem în raport cu realitatea, adică au devenit, pentru contemplarea estetică, purtători ai *vieții* care există aici.

Mai trebuie adăugat că artistul plastic nu extrage și nu aduce spre contemplare în sine momente abstracte ale vieții, pe care experiența le-a asociat aspectului sensibil al realului, ci el reprezintă viața reală *concretă* prin restituire, transformare și recombinare a aspectelor sensibile corespunzătoare, adică o actualizează nemijlocit pentru contemplarea estetică și o oferă spre co-trăire și savurare estetică.

Dar, înainte de orice, să fim atenți acum la un fapt foarte general, comun tuturor artelor imaginii. Este faptul că ele extrag întotdeauna din realitatea de reprodus sau din modelul realității un *moment* unic și reproduc doar acest moment unic.

De aici rezultă de îndată că acest moment al reproducerii sau al reprezentării trebuie să fie *demn* de așa ceva. Iar asta înseamnă că noi trebuie să putem zăbovi savurînd în acest moment și să ne contopim cu ceea ce este reprezentat în el. Un asemenea moment demn de reprezentare se poate numi, cu un termen cunoscut din istoria esteticii, „momentul *fecund*". În acest caz, apare întrebarea ce fel de moment este acesta.

Aici, mai întîi, trebuie respinsă o posibilă confuzie între două situații fundamental diferite. Această confuzie se produce dacă se crede că momentul căruia artistul îi împrumută *durată* ar trebui tocmai prin asta, prin chiar natura sa, să fie unul durabil. O asemenea opinie confundă durata *operei de artă*, pe de o parte, cu durata a ceea ce este *reprezentat* în

Scanned with CamScanner

ea, pe de altă parte, pe scurt, reprezentarea și reprezentatul. Dar acestea sînt lucruri total diferite, ba chiar incomparabile reciproc. Prin faptul că artistul reprezintă numai un moment sau se menține cu reprezentarea sa la acest moment el *nu* reprezintă obiectul *însuși* ca pe unul care se menține într-o stare de moment, ci opera de artă, și numai ea, este ceea ce se menține aici. Opera de artă nu este identică însă cu ceea ce este reprezentat în ea. Potrivit cu aceasta, nimic nu împiedică artistul să reprezinte și un moment căruia îi e propriu a fi un moment efemer.

Însă tot așa de puțin *nimerit* este să nu se ceară ca momentul reprezentat *în sine* sau în el însuși să fie durabil, așadar, să umple un timp, dar să se creadă că el ar trebui, în caz contrar, să umple totuși un timp, ca și cum în el ar fi reprezentate *împreună*, simultan, momentul premergător și cel posterior sau amîndouă deodată. Prin asta, de fapt, s-ar pretinde operei de artă imposibilul. Aceasta reprezintă tocmai, întotdeauna, numai ceea ce ea reprezintă, și niciodată ceea ce ea *nu* reprezintă. Cu aceasta, s-a spus totodată că, în contemplarea estetică sau pentru ea, *există ca atare doar* ceea ce este reprezentat nemijlocit, prin urmare în arta plastică *există* întotdeauna *ca atare* numai momentul reprezentat; că, din contră, pentru ea nu pot exista niciodată nici momentul anterior, nici cel ulterior decît dacă, în realitate, momentul anterior nu este anterior și nici momentul ulterior nu este ulterior, adică dacă aceste momente nu sînt despărțite temporal de momentul reprezentat, ci sînt incluse în momentul reprezentat.

Desigur, în minte, noi putem adăuga la momentul reprezentat în opera de artă și momente temporal separate, adică momentul anterior și cel succesiv. Dar, făcînd aceasta, noi completăm mental opera de artă cu ceva care nu există nemijlocit în ea, și, în acest caz,

Scanned with CamScanner

ieșim tocmai din contemplarea operei de artă. Falsificăm opera de artă în care nu *există* nimic din ideile pe care i le-am adăugat. Iar asta înseamnă totdeauna : dacă opera de artă ne constrînge, prin faptul că reprezintă un moment, să trecem în gînd de la acesta la momentele separate temporal de el, adică cel premergător sau următor, opera de artă ne obligă să ieșim din ea însăși și, prin aceasta, nu mai este operă de artă, căci, conform naturii ei, opera de artă ne *captivează* în ceea ce este reprezentat în ea.

Și trebuie să spunem că reprezintă de-a dreptul o *condiție* pentru existența operei de artă, mai cu seamă a operei de artă plastică, să *nu* îndrepte gîndurile noastre spre un moment temporal separat, anterior sau posterior.

Dar *pretinsele* opere de artă pot fi astfel alcătuite. Văd, de pildă, în fața mea o statuie sau un grup statuar care reprezintă un negru pe al cărui piept a sărit un animal sălbatic. Negrul este pe punctul să se prăvălească ; el și-a pierdut iremediabil echilibrul. Ca urmare, nu este posibil să mă uit la el fără ca, în același timp, să realizez ideea căderii la pămînt. Și animalul sălbatic trebuie, la fel, să cadă, inevitabil, la pămînt o dată cu el. Amîndoi cad în mod necesar ca o *masă moartă*, „ca un sac".

O asemenea reprezentare plastică este un lucru imposibil, o totală absurditate plastică.

Dar acest exemplu ne arată, totodată, ce fel de moment putea fi reprodus, doar, în acest caz. Anume, unul în care negrul *s-ar mai fi împotrivit* animalului ; un moment nu al căderii neputincioase, ci unul al forței și încordării interioare, atît în negru cît și în animal. Mai corect spus, ceea ce ar fi trebuit să constituie aici obiectul reprezentării nu era un moment al simplei întîmplări brutale, ci un moment al *activității*. În activitate, însă, există întotdeauna ceva din forța sau tensiunea interioară.

Scanned with CamScanner

Cu aceasta, am ajuns la chestiunea despre care este vorba aici de fapt. Momentul reprezentat trebuie să fie unul „fertil", adică trebuie să fie un moment al *activității* sau al acțiunii unei forțe ; nu al unei forțe oarecare, ci al unei forțe care acționează în *ceea ce* este reprezentat, al unei forțe *proprii* lucrului sau individului reprezentat.

Prin aceasta, este recunoscut pur și simplu, din nou, cel mai general principiu al artei în genere, anume, că arta este reprezentare a *vieții*. Viața, am spus deseori, este activitate. Acea prăbușire a negrului, însă, *nu* este activitate ; ea nu este, așadar, viață. Am caracterizat-o, de altfel, drept cădere a unei *mase „moarte"*.

Dar asemenea *„activitate"* de reprezentat în mod necesar în artă poate fi de două feluri. Ea este sau manifestarea statică ori de durată a esenței personajului reprezentat -- fie aceasta simplă existență în *echilibru* a forțelor *corporale* ori existență într-o stare sufletească interioară, adică într-o modalitate de a te manifesta din punct de vedere *sufletesc* — sau, dimpotrivă, este activitate în sens mai restrîns, anume aceea care, conform naturii ei, este pe cale de a progresa spre un țel. În primul caz, momentul reprezentat este unul care ar putea dura, în al doilea caz, este unul tranzitoriu. Dar este întotdeauna un moment al activității și, astfel, al unei forțe lăuntrice.

Din acest punct, putem fi de acord cu sensul amintit al pretenției ca momentul reprezentat să reprezinte concomitent anterioritatea și ulterioritatea. În asemenea *activitate* există de fapt, și anume în fiecare dintre cele două cazuri diferențiate mai sus, în același timp, o co-reprezentare a anteriorității și a ulteriorității. Dar acestea nu există în ea ca ceva diferit temporal. Ele nu există temporal în afara momentului reprezentat, ci în el, adică există în această activitate ca un *prezent* nemijlocit.

Scanned with CamScanner

Sînt *incluse* nemijlocit în momentul reprezentat sau în această activitate. Aşadar, prin faptul că vedem laolaltă, în momentul reprezentat, pe cel premergător şi pe cel următor, pe care le am aici în vedere, *nu* sîntem îmboldiţi să trecem mental dincolo de acest moment, precum negreşit am face dacă acest precedent şi acest ulterior ar fi despărţite temporal de momentul reprezentat, ci dimpotrivă, tocmai prin aceasta, noi sîntem *ferm captivaţi* în momentul reprezentat.

Chiar şi acea simplă, dar animată existenţă a unui personaj reprezentat, fie ea existenţă în echilibrul *forţelor corporale*, fie ea existenţă pe cale de formare într-o modalitate de manifestare *sufletească*, este, spuneam, *activitate*. Ea este întotdeauna o modalitate de *manifestare* a personajului reprezentat sau de acţiune a *forţelor* din el. Este o devenire reînnoită statornic, printr-o activitate lăuntrică, a ceea ce este personajul din punct de vedere corporal sau sufletesc. Este o *răsfrîngere* mereu reînnoită a unei esenţe interioare. Dar aici există o deosebire între punctul de început sau de plecare, pe de o parte, şi scop, pe de altă parte, o deosebire între forţă sau impuls şi ceea ce devin acestea, între voinţă şi rezultat. Primul termen este un precedent, cel de-al doilea, un succesiv. Dar pe ambii îi vedem *contopiţi* în *activitatea* reprezentată.

Figura plastică ce stă pe picioarele ei şi se ridică, se *aşază* oarecum, în fiece moment, din nou, pe picioarele ei şi se ridică. Individul care îşi comunică mila nu „este" numai milos în sensul în care un *trup cald* este cald, ci mila *creşte* din fiinţa lui — mai special spus, din impulsul, pornirea, instinctul spre compătimire — *din nou* în fiece moment. Iar mila ţinteşte spre ceva. Este o mişcare interioară cu direcţie şi scop. Iar aici există deslușit un contrast între diverse momente, anume un contras între început şi sfîrşit, între premisă şi

Scanned with CamScanner

urmare, între motiv și ceea ce este motivat prin el, între forță, impuls, instinct, voință, pe de o parte, și scopul acestora, pe de altă parte. Acest contrast este un contrast între „precedent" și „succesiv". Dar în acea ridicare și, la fel, în sentimentul de milă sau de participare miloasă sînt incluse nemijlocit ambele membre ale acestui contrast, ca momente. Asta poate să pară ciudat, dar în acest fapt rezidă tocmai specificitatea *activității* sau a *vieții*.

Același lucru e valabil în ce privește activitatea căreia îi e propriu *a progresa* spre un scop exterior. De pildă, personajul care lovește cu sabia ține sabia, în momentul în care este reprezentat, la o anumită înălțime. Brațul și mîna se găsesc în această poziție determinată și nu, concomitent, și în alta, ele au această direcție, întindere sau înclinare determinată și nu, în același timp, și alta. Dar noi vedem personajul *pe cale* de a lovi. El *ține*ște spre o schimbare a poziției, direcției și formei brațului și mîinii. Astfel, în el există, în primul rînd, succesivul, și anume ca scop sau *intenție*. Pe de altă parte, în el există, însă, și precedentul, *voința* spre mișcarea de îndeplinit. Dar acestea două nu există ca ceva temporal succesiv, respectiv, precedent, ci acea voință există în momentul reprezentat ca *forța* care acționează acum în el, iar întîmplarea care urmează există ca intenționată, ca *voită* sau *gîndită*.

Cu aceasta, însă, a fost inidicată, în general, unica posibilitate prin care, într-un moment, pot fi date simultan diferite momente. *Numai* activitatea include în sine o asemenea posibilitate. Ea singură este, prin *natura* sa, o astfel de *unitate* a precedentului și ulteriorului, a punctului de plecare și a scopului, a impulsului, voinței, forței *din care* rezultă ceva și *ceea ce* rezultă din acestea.

Scanned with CamScanner

urmare, între motiv și ceea ce este motivat prin el, între forță, impuls, instinct, voință, pe de o parte, și scopul acestora, pe de altă parte. Acest contrast este un contrast între „precedent" și „succesiv". Dar în acea ridicare și, la fel, în sentimentul de milă sau de participare miloasă sînt incluse nemijlocit ambele membre ale acestui contrast, ca momente. Asta poate să pară ciudat, dar în acest fapt rezidă tocmai specificitatea *activității* sau a *vieții*.

Același lucru e valabil în ce privește activitatea căreia îi e propriu *a progresa* spre un scop exterior. De pildă, personajul care lovește cu sabia ține sabia, în momentul în care este reprezentat, la o anumită înălțime. Brațul și mîna se găsesc în această poziție determinată și nu, concomitent, și în alta, ele au această direcție, întindere sau înclinare determinată și nu, în același timp, și alta. Dar noi vedem personajul *pe cale* de a lovi. El *ține*ște spre o schimbare a poziției, direcției și formei brațului și mîinii. Astfel, în el există, în primul rînd, succesivul, și anume ca scop sau *intenție*. Pe de altă parte, în el există, însă, și precedentul, *voința* spre mișcarea de îndeplinit. Dar acestea două nu există ca ceva temporal succesiv, respectiv, precedent, ci acea voință există în momentul reprezentat ca *forța* care acționează acum în el, iar întîmplarea care urmează există ca intenționată, ca *voită* sau *gîndită*.

Cu aceasta, însă, a fost inidicată, în general, unica posibilitate prin care, într-un moment, pot fi date simultan diferite momente. *Numai* activitatea include în sine o asemenea posibilitate. Ea singură este, prin *natura* sa, o astfel de *unitate* a precedentului și ulteriorului, a punctului de plecare și a scopului, a impulsului, voinței, forței *din care* rezultă ceva și *ceea ce* rezultă din acestea.

Scanned with CamScanner

Dar precum acea existență, care, cînd o întîlnim în opera de artă, nu este niciodată *simplă* existență, ci existență *animată*, prin urmare, activitate, și activitatea *progresivă*, prin natura sa, poate fi de cele mai diverse tipuri. O activitate de ultimul tip poate fi, de pildă, inclusă și într-un moment din saltul unui om sau animal, într-un moment din zborul unei păsări, și într-un moment dintr-o explozie. Toate asemenea momente sînt, de aceea, reprezentabile în arta plastică. În fiecare dintre aceste cazuri există, în momentul reprezentat, năzuința și forța care se exteriorizează în năzuință. În sfîrșit, nu este refuzat reprezentării nici momentul *prăbușirii* unui corp. Se presupune numai că prăbușirea nu este una *lipsită de putere*, că, așadar, în ea există *activitate*, iar nu o simplă întîmplare, cu alte cuvinte, o „mișcare *de sine*", adică o *tendință* activă spre pămînt, atunci cînd mișcarea de prăbușire nu apare condiționată de lipsa unui sprijin sau de suprimarea echilibrului, ci de forța proprie a „greutății" care există în lucru. Orice simplă întîmplare este lipsită de sens din punct de vedere estetic. Dimpotrivă, orice activitate are sens din punct de vedere estetic, după cum, invers, orice sens estetic în general *constă* în activitate.

Izolarea operei de artă plastică

Cu cele de mai înainte, s-a răspuns, în general, pe cît e cu putință deocamdată, la întrebarea privind natura momentului pe care îl reproduce arta plastică. Răspunsul mai special la aceasta trebuie să rezulte din examinarea mai precisă a modalității de reproducere, sau, spus mai general, a reprezentării, așa cum are ea loc în artele plastice, conform naturii acestor arte.

În acest sens, să începem cu momentele care sînt de natură exterioară și care, de aceea, ar

Scanned with CamScanner

putea să apară ca lipsite de importanță. În fapt, nimic din ceea ce caracterizează modalitatea reprezentării în arta plastică nu este lipsit de importanță. Tocmai aceste momente exterioare sînt de importanța cea mai generală și fundamentală. Ele privesc esența reprezentării ca reprezentare artistică *în general*. De altfel, vom ajunge de la aceste momente exterioare, în progresie firească, la acelea care, potrivit opiniei generale, privesc cea mai intimă esență a operei de artă.

Dat fiind că esența specifică a artei plastice, ca și a artei în general, rezidă în *reprezentare*, sau că particularitatea operei de artă este ceea ce este reprezentat în ea, artistul trebuie să fie preocupat ca reprezentarea sa să apară limpede ca atare. Asta, însă, vrea să însemne două lucruri. Un dat sensibil sau material, spuneam mai sus, dobîndește, prin faptul că devine operă de artă, o modalitate de existență specifică ; el devine simbol, adică purtător sensibil al unei lumi abstracte. Prin aceasta, el se desprinde, lăuntric sau în esența sa, în primul rînd de tot ceea ce nu este, asemenea lui, *simbol*. Dar el se desprinde, în același timp, prin faptul că este purtător al acestei lumi *abstracte determinate* și *închise în sine*, de tot ceea ce este purtător al unei alte lumi abstracte, la fel de închise în sine. El se separă, prin urmare, de tot ceea ce are altminteri *realitate materială* ; acest *lucru material* numit operă de artă se izolează absolut de tot ceea ce *nu* este operă de artă. Și, pe de altă parte, ea se izolează de orice *altă operă de artă*. Pe scurt, orice operă de artă unică este o lume *în sine*. Cel puțin așa stau lucrurile atunci cînd opera de artă este operă de artă *reprezentată*. În măsura în care, din contră, ea are, în același timp, caracter decorativ, intră într-un raport *material* cu ceea ce este decorat de ea. *Nu* mai este, așadar, un lucru absolut izolat. Dar despre asta nu va fi încă vorba aici.

Scanned with CamScanner

Dar nu ajunge ca opera de artă care reprezintă să fie în sine, „lăuntric“ sau „în esența sa“, acest lucru izolat, ci, fiindcă este asta, ea și cere să fie recunoscută explicit ca atare. Este misiunea artei să se lase să apară în această lumină și astfel să silească privitorul la contemplarea estetică pură, în care opera de artă este luată tocmai ca acest lucru izolat.

Asta o face artistul plastic prin faptul că el izolează *vizibil* opera sa de artă. Sculptura, de pildă, ridică vizibil opera de artă plastică de pe solul realității comune pe care stau eu și lucrurile care slujesc necesităților mele ; ea o îndepărtează de acesta prin *soclul portant.* Pictorul procedează în manieră analogă atunci cînd dă tabloului o ramă, care îl detașează de mediu și dă a înțelege lămurit oricui că în interiorul ramei începe ceva nou, care nu este comparabil cu exteriorul, anume un tablou ; prin urmare, ceva care în sine însuși este material ca și mediul său, dar care se deosebește de tot ce există în afară prin faptul că nu *funcționează* material, ci pur și simplu are funcțiunea abstractă de a fi tablou, adică purtător al unei vieți sau al unui context vital abstract, și care, în același timp, îl desparte de toate celelalte tablouri și îl caracterizează ca purtător al acestei anumite lumi închise în sine, în contrast cu lumea care poate fi reprezentată în alte tablouri. Se poate adăuga de îndată că în manieră analogă desparte artistul dramatic, prin supraînălțarea scenei și prin decorarea ei artistică, „scîndurile“ care „semnifică lumea“ — și care în momentul prezent reprezintă această anumită lume —, de toate celelalte scînduri din lume.

Că atare mijloc de despărțire, că mai ales rama separatoare are, în același timp, o forță asociativă și că, din ambele motive, nu este indiferent cum este întocmită rama și în ce relație este pusă ea cu mediul său, asta o vom vedea cînd va fi vorba despre contrastul dintre arta pur reprezentativă și cea decorativă.

Scanned with CamScanner

Prin faptul că artistul, prin soclu, ramă și altele asemenea, desparte acest lucru material, numit operă de artă, de lucrurile materiale înconjurătoare și îl caracterizează ca simbol, el caracterizează, însă, indirect, în același timp, și *lumea abstractă reprezentată* ca pe una simbolizată, adică una ce există doar abstract.

Dar despre aceasta nu vom vorbi încă aici, ci rămînem deocamdată la izolarea lucrului material numit operă de artă.

Acestei izolări intenționate a operei de artă prin soclu, ramă și altele asemenea i se adaugă acum alt tip de izolare intenționată. Soclul, de pildă, mărginește opera de artă plastică spre *în jos*, el o ridică, cum s-a spus, de pe solul realității comune. Dar și altminteri opera de artă trebuie să apară ca acel ceva special care este.

Considerată ca lucru material, opera de artă este o masă materială, de pildă un bloc de marmură. Acesta este extras din contextul său natural. Marmura este, de pildă, extrasă dintr-o carieră de marmură. Apoi, însă, ea este transformată de artist în ceva complet *diferit*, în acea „lume în sine". Pe artist îl interesează ca opera de artă să apară *în întregime* sau *omnilateral* detașată de lumea materială a carierei de piatră, și ca o lume în sine. Dar asta se întîmplă în măsura în care operei de artă i se dă, ca să zicem așa, o *„piele"* proprie, în care să fie închisă și prin care să devină un „individ" separat tocmai prin această piele, așadar, închis în sine însuși și astfel, în același timp, despărțit cu claritate de acea lume materială. Opera de artă din marmură capătă această piele încă prin fasonarea fină a suprafeței, care suprimă suprafața zgrunțuroasă și apare în locul ei. Suprafața fină și compactă creată astfel acționează ca un fel de *îmbrăcăminte* pentru materie. La opera de artă din bronz, suprafeței cizelate, care reprezintă deja în sine o piele asemănătoare, sau pojghiței de turnare naturală, i se asociază

Scanned with CamScanner

patina, fie ea artificială sau formată prin influența aerului și a umezelii. La opera sculpturală din lut, o funcție asemănătoare exercită, poate, un simplu înveliș de verniu sau o impregnare a suprafeței, sau culoarea, sau glazura.

Cu aceasta, s-a desemnat un principiu artistic general. Ceea ce în sculptură este acea suprafață fin fasonată a marmurei sau a bronzului este, în pictură, de pildă, suprafața compactă a culorii aplicate. Acesteia i se mai adaugă, după circumstanțe, o „piele" de un gen deosebit, de pildă un înveliș de verniu. În sfîrșit, și opera de artă *„tehnică"* cere o asemenea piele izolatoare și învelitoare. Să ne gîndim, de pildă, la smaltul vasului de lut sau de ceramică, care îl împiedică pe acesta să apară *„zgrunțuros"*, la „patina" naturală a construcției de piatră, de pildă a clădirii din gresie, căreia intemperiile îi fac proprie această „patină", în fine, la baițul, la lustrul mobilei de lemn ș.a.m.d.

Vasul de lut fără suprafață compactă este „brut", adică nu este încă operă de artă propriu-zisă. Clădirea de gresie ne apare ca neterminată fără acea patină naturală, iar mobila de lemn, oricît de fin fasonată la suprafață, este, totusi, brută, prin urmare nu este operă de artă desăvîrșită înainte de a fi fost îmbrăcată în acea „piele" specială.

Aici, este, firește, de adăugat îndată : asemenea „piele" nu are *numai* semnificația de a definitiva opera de artă în sine, adică de a o caracteriza drept ceva specific străin de contextul naturii, ci, prin faptul că pielea acoperă uniform întregul, ea îl caracterizează pe acesta, totodată, ca întreg sau ca *unitate* închisă în sine. Pentru că pielea învelește uniform toate părțile, ea le concentrează în unul și același *întreg*.

Pe de altă parte, trebuie spus și despre această „piele" : prin faptul că ea are acea primă funcțiune de a desprinde opera de artă

Scanned with CamScanner

din contextul general, adică din contextul material căruia îi aparține originar, ea izolează, la fel ca și soclul, rama ș.a.m.d., indirect, și *viața* legată de formele și culorile sale și o transformă în lume abstractă diferită de lumea reală, sau accentuează *idealitatea* ei *estetică*.

Principiul negației estetice

Această accentuare indirectă a idealității estetice a ceea ce e reprezentat în opera de artă nu e suficientă însă, ci trebuie să-și asocieze nemijlocita de-realizare *(Entwirklichung)* a ceea ce este reprezentat. Să presupunem aici, cu titlu experimental, că misiunea artei constă, cum s-a spus, în imitație. În acest caz, ea și-ar îndeplini această sarcină cu atît mai bine cu cît ar imita mai desăvîrșit ; sculptura, de pildă, cel mai bine, dacă ar reproduce omul în întregul lui aspect sensibil și, în același timp, l-ar așeza pe solul real pe care obișnuiesc să stea oamenii reali. Astfel statuia ar simula perfect un om real.

În consecință, pentru mine, privitorul, ar apărea *constrîngerea* de a *lua* ca atare ceea ce văd. În același timp, aș vedea, totuși, că acest om nu respiră și aș vedea, de altfel, că rămîne nemișcat, așa cum un om real ar fi în stare doar foarte puțin timp. Astfel, eu n-aș putea să-l iau drept om real. Mai întîi „aș pendula", așa cum cere o teorie mai sus pomenită, între realitate și aparență, între iluzie și ghicirea acesteia. Această pendulare, spuneam mai sus, ar fi chinuitoare. Dar lucrurile n-ar rămîne la nesfîrșit așa, căci impresiile opuse ar trebui să se unească, cel puțin la o contemplare mai îndelungată, în una singură. Iar aceasta n-ar putea fi decît impresia unui om *înțepenit*, a unui om, omul real, în care însă viața s-ar fi stins, iar posibilitatea de mișcare ar fi fost anulată de rigidita-

Scanned with CamScanner

tea cadaverică. Dar această impresie ar fi nu doar chinuitoare, ci înspăimîntătoare. O atare impresie, în realitate, ar face, de pildă, figura de ceară ideală, adică perfect fidelă naturii.

Dacă ne imaginăm însă o asemenea figură sau „păpușă", sau un asemenea om înțepenit, așezate pe un soclu, atunci există pericolul ca noi să dobîndim aceeași impresie a unui om în rigiditate cadaverică, numai că a unuia așezat pe un soclu. Și asta s-ar putea întîmpla ușor în cazul unui asemenea om încremenit.

Să privim însă acum, iarăși, acea „piele" a operei de artă. Pe aceasta am considerat-o anterior dintr-un anumit punct de vedere, adică din punctul de vedere al desprinderii *„operei de artă"*, adică a *purtătorului material* al lumii abstracte reprezentate, din contextul senzorial sau material al realității, căruia acest *lucru material*, spre exemplu blocul de marmură modelat pe care-l numim statuie, îi aparține și din care a fost extras.

Această piele poate, în același timp, să „derealizeze" *reproducerea* aflată în fața noastră în opera de artă care *reproduce*, de exemplu reproducerea unui om într-o statuie, adică să o despartă, pentru impresia nemijlocită, de omul *real* care este reprodus în aceasta. Dar întrucît face aceasta, ea acționează concomitent împotriva impresiei că „opera de artă" ne-ar așeza înaintea ochilor o ființă reală, dar cufundată în rigiditate cadaverică — impresie pe care ar putea-o face și o reproducere fidelă a acesteia așezată pe un soclu, contribuind astfel ca noi să recunoaștem, fără dubiu, „reproducerea" ca atare.

Tocmai prin aceasta, „pielea" servește simultan unui nou principiu artistic, anume principiului de-realizării intenționate a aspectului reprodus și, astfel, a vieții care există în acesta, pentru contemplarea estetică *în*

Scanned with CamScanner

sine ; sau principiului separării eficiente a reproducerii care stă în fața noastră în opera de artă *în întregul* ei *aspect*, de realul a cărui reproducere ea este sau pretinde a fi.

Dar cu cît mai decisivă importanță are această de-realizare, sau cu cît *sensul* oricărei reproduceri artistice este condiționat de faptul că ea trebuie să apară nemijlocit ca reproducere sau să dea *impresia nemijlocită* ca atare, în *totalitatea* ei, cu atît mai mult e propriu artelor care reproduc ca ele să acționeze, prin mijloace diferite și mai evidente decît acelea care sînt date concomitent în acea „piele", spre a produce această impresie și, astfel, spre a o face întotdeauna *incontestabilă*.

Cel mai simplu și mai eficace mijloc în acest sens îl oferă simpla *omitere* din reproducere a unor momente din ceea ce este de reprodus, *renunțarea* artistică la reproducerea *perfectă*.

Ce vrea să însemne asta, vede oricine numaidecît. Un exemplu simplu de asemenea renunțare oferă statuia de bronz care redă forma unui om de reprezentat, dar care lasă culoarea nereprezentată, astfel încît opera de artă nu prezintă culoarea obiectului reprezentat, ci culoarea materialului, a bronzului.

Artistul are totală libertate de a face asemenea lucruri. Artistul care reproduce, în general, și, la fel, plasticianul, extrage mai întîi, în mod necesar, din lumea a ceea ce i se oferă spre reprezentare — iar asta este esența și contextul a tot ceea ce se cheamă viață —, un obiect al reprezentării și îl izolează lăuntric, îl percepe, respectiv concentrează în sine un anumit context vital și îl izolează interior, pentru a-l relega apoi — omițînd tot ceea ce altminteri se poate înfățișa ochiului minții sale — în materialul sensibil, în formele și culorile sale.

Dar artistul poate nu numai să extragă în asemenea mod un obiect unitar, închis în

Scanned with CamScanner

sine, din lumea reprezentabilului, dar el are și libertatea de a extrage din acesta *trăsăturile, laturile, momentele* care-i *folosesc*, adică pe acelea care îi apar demne de cinstea deosebită de a fi relegate, prin el, într-un dat sensibil și de a deveni astfel obiect al contemplării și al savurării estetice. Aici, să ne amintim din nou că contemplarea estetică este una care, prin natura ei, umple complet și în întreaga sa adîncime privitorul, sau una în care contemplatorul trăiește cu întreaga sa ființă. De aici rezultă că „ceea ce este extras" trebuie să fie astfel alcătuit încît să poată avea pentru contemplator o atare semnificație.

Dar această selectare de trăsături, laturi, momente din obiectul de reprezentat este, în același timp, o renunțare la reproducerea altor trăsături, laturi, momente. Această renunțare o vom defini acum drept *negație estetică*.

O atare negație estetică este, conform celor spuse, în primul rînd de-realizare, respectiv caracterizare a reproducerii ca *reproducere*, despărțire a reprezentării de imitarea realității. Ea este, putem spune, mărturisirea expresă a artistului că arta *nu* este imitație.

Să examinăm, însă, această negație estetică ceva mai îndeaproape. Să vedem mai întîi ce *nu* este ea. Un estetician a crezut că trebuie să explice faptul că poetul, de pildă cel dramatic, își face personajele să vorbească în versuri, astfel: poetul știe că uneori omul vorbește în versuri, se preface că asta ar fi ceva obișnuit, în general, și utilizează aceasta în folosul personajelor sale.

Cît de absurdă este o asemenea opinie se vede lesne dacă o ducem mai departe. Iphigenia lui Goethe vorbește nemțește. Conform acestei teorii, asta ar însemna că poetul, știind că unii oameni vorbesc nemțește, s-a prefăcut a crede că aceasta ar fi, în general, ceva obișnuit și a fost obișnuit în toate timpurile, că, de pildă, și Iphigenia s-a servit de limba germană,

Scanned with CamScanner

Sau, dacă transferăm asemenea logică la plastică, sculptorul în bronz care plăsmuiește o statuetă în bronz știe că există oameni care au culoarea bronzului și sînt foarte mici. El generalizează asta ș.a.m.d. Sau : sculptorul în marmură care plăsmuiește un personaj din marmură albă știe că unii oameni, de pildă, calfele de morar, sînt albi ca făina și se prefface a crede că asta ar fi culoarea omului în general ș.a.m.d.

Firește, lucrurile nu se întîmplă așa. Nici un artist nu născocește asemenea ficțiuni absurde ; artistul, în general, nu simulează niciodată și nicăieri. Poetul de pildă, prin faptul că-și face personajele să vorbească nemțește și, în plus, în iambi de cinci picioare, și altele de acest fel, nu reprezintă aceste personaje ca vorbind în iambi de cinci picioare, ci el reprezintă ceea ce intenționează să reprezinte prin ele, adică unele idei, sentimente și acte de voință. Materialul sau mijlocul său de reprezentare este însă — dat fiind că el însuși este german — limba germană. Și este, de asemenea — dat fiind că el, în minte, exilează personajele într-o sferă aflată dincolo de realitatea comună —, iambul de cinci picioare. Adică, limba germană, împreună cu iambul de cinci picioare, este obiectul *său* și obiectul *materialului* său. Dar este doar aceasta ; nu este, de pildă, un atribut pe care el îl adaugă în gînd personajelor de reprezentat. La fel, în statuia de bronz personajul reprezentat nu este reprezentat nici *ca* fiind de bronz, nici *ca* avînd culoarea bronzului, ci este reprezentat ca trăind, manifestîndu-se și simțind lăuntric într-un fel sau altul. Reprezentarea, însă, are loc în bronz și, ca atare, are culoarea bronzului. Ea se face, prin acest material.

Dar, pentru că artistul reprezintă în acest material, el *neagă, din punct de vedere estetic,* ființei de reprezentat culoarea și structura

Scanned with CamScanner

suprafețelor și a interiorului, structura pielii și moliciunea mușchilor și a părților interne, adică el *nu redă nimic* din toate acestea. El nu *tăgăduiește* că, în cazul persoanei de reprezentat în opera de artă sau al omului pe care îl are în vedere, culoarea și structura suprafeței și a părților interne ar fi altfel decît la alți oameni. El nu substituie constituției naturale a omului reprezentat, o constituție fictivă, ci *renunță* pur și simplu la reproducerea acestei constituții. El o elimină, astfel, din contemplarea estetică. El desființează în privitor orice *căutare* a celor negate estetic. Esența contemplării estetice a unei opere de artă constă tocmai în faptul că ea tinde numai spre ceea ce este nemijlocit reprezentat în opera de artă și nu *caută* obișnuitul.

Negația estetică este, prin urmare, eliminarea artistică a unei *întrebări*. Astfel opera de artă se dovedește a fi un compromis, și anume între lumea reprezentabilului, respectiv, a ceea ce este reprezentabil într-un anumit obiect, pe de o parte, și, pe de altă parte, artistul și voința sa, dar nu voința omenească și capricioasă din punct de vedere omenesc, ci *voința artistică;* în același timp, e un compromis între obiectul de reprezentat, pe de o parte, și *subiectul* contemplator, pe de altă parte.

Negația estetică nu are, însă, numai semnificația acelei de-realizări, ci aceasta este doar *cea mai apropiată* funcție a ei. Prima sarcină a oricărei reprezentări este aceea de a crea un obiect al contemplării estetice pure. Iar în acest sens, *condiția fundamentală* este idealitatea estetică cerută a reprezentatului. Dar, în măsura în care artistul neagă esteticește, el săvîrșește, în același timp, o acțiune pozitivă. Prin faptul că abate contemplarea estetică de la ceea ce este „negat" sau elimină acest ceva din contemplare, el o concentrează, totodată, asupra reprezentatului, așadar asupra a ceea

Scanned with CamScanner

ce nu este negat din punct de vedere estetic, ci recunoscut și afirmat în reprezentare. Făcînd asta, el transformă acest reprezentat în obiect al unei mai concentrate, așadar, mai depline contemplări, și abia astfel îi conferă întreaga sa importanță și capacitate de a impresiona. Pe scurt, el îl *afirmă*, propriu-zis, abia prin acea negație. Abia astfel face el reprezentatul pe deplin animat din punct de vedere artistic. Orice negație estetică este, în acest sens, întotdeauna, și afirmație.

Prin aceasta, însă, se precizează mai exact și acel „*compromis*", cum am definit mai sus opera de artă în general. El este un compromis în care opera de artă renunță, dar renunță doar pentru a cîștiga tocmai prin aceasta, pentru a deveni, abia, operă de artă.

În general despre estetica artelor particulare

Dar acest compromis este, desigur, mereu altul la diversele opere de artă și, mai cu seamă, la diferitele opere de artă din diferitele genuri de artă. Prin aceasta, sîntem dirijați, de la examinarea noastră generală, spre estetica genurilor particulare de artă plastică.

Dar să punem aici, în primul rînd, întrebarea generală : ce este în general estetica artelor particulare și a genurilor de artă ; sau ce poate fi ea ? Desigur, nu poate fi ceva arbitrar, o sumă de prescripții pe care esteticianul le impune după toane sau predilecții artelor particulare. Estetica artelor particulare nu decurge, de pildă, nici dintr-o noțiune a artelor particulare pe care un estetician și-o poate făuri după plac. Și, totuși, ea decurge din conceptul artelor particulare. Dar asta poate să însemne doar că ea decurge din *esența* lor. Și ea trebuie să decurgă de aici conform *logicii curente*.

Scanned with CamScanner

Esența artelor particulare este, însă, înainte de toate, aceea că ele sînt *arte*. Iar acest lucru înseamnă că ele realizează scopul general al artei, anume de a capta viața într-un dat sensibil, astfel încît noi să o putem găsi nemijlocit în acesta și s-o putem simți, trăi și savura. În același timp, fiecare artă realizează în sine acest scop în măsura în care ea *poate* asta. Adică : fiecare în funcție de *mijloacele* ei. Aceste mijloace, însă, sînt materialul și tehnica. Prin urmare, estetica artelor particulare demonstrează cum, pornind de la premisa unui anumit material și a unei anumite tehnici, acel scop general al artei poate fi precizat mai îndeaproape. Și nu poate fi nimic altceva decît asta.

Prin faptul că împărțim aici mijlocul de reprezentare în material și tehnică, sîntem conștienți totodată că aceste două elemente ale „mijlocului de reprezentare" nu sînt independente unul de altul, că, totuși, pe de altă parte, materialul — între anumite limite, care pot fi mai înguste ori mai largi la altul — poate lăsa libertatea alegerii tehnicii. În piatră se poate sculpta, și numai sculpta. Din contră, în piatră nu se poate crea literatură, și nici face muzică. Tot așa, cu pigmenți coloranți se poate picta, și numai picta. Pe de altă parte, există diverse posibilități de a așterne pigmenți pe pînză. Există, de exemplu, un fel de a așterne culoarea mai lejer, în pete mari și, pe de altă parte, un fel mai puțin lejer de redare corectă a modelului, cu mai multă străduință.

Dar indiferent de ce tip poate fi un mijloc de reprezentare, așadar, un material și o tehnică, în orice caz el se oferă spre o cît mai desăvîrșită cu putință reprezentare a unui obiect sau a altuia, respectiv, a anumitor trăsături, laturi, momente dintr-un obiect reprezentabil conform naturii sale, împotrivindu-se, pe de altă parte, datorită specificului său, mai mult sau mai puțin decisiv reprezentării altor

Scanned with CamScanner

obiecte sau trăsături, laturi, momente ale acestora. Este ceea ce Klinger formulează astfel undeva : fiecare material artistic are „propriul său spirit și propria sa poezie". Noi modificăm acest termen adăugînd materialului, tehnica și reunindu-le pe amîndouă în „mijlocul de reprezentare". În al doilea rînd, exprimăm aceasta mai simplu și zicem că fiecare mijloc de reprezentare închide în sine propriile sale *condiții* de reprezentare, propria sa *„regulă de joc"*.

Dar aceste condiții constau tocmai în faptul că un mijloc de reprezentare se oferă întotdeauna pentru reprezentarea anumitor laturi, trăsături, momente ale unui dat reprezentabil, respingîndu-le pe altele, sau că afirmă ceva și *neagă* altceva *din punct de vedere estetic*. În consecință, putem caracteriza și astfel problema esteticii artelor particulare : ea este problema referitoare la ceea ce este afirmat din punct de vedere estetic printr-un mijloc de reprezentare și ceea ce este negat esteticește prin acesta. Știința despre această afirmare și negare estetică și concluziile care decurg de aici constituie estetica artelor particulare.

Prin aceasta, însă, se precizează, în același timp, și misiunea *artistului*, care, întotdeauna cînd se manifestă ca atare, nu este pur și simplu artist, ci este artist într-un anumit *domeniu* : sarcina lui este să realizeze scopul general al artei, în măsura în care mijlocul de reprezentare determinat *„vrea"* ; adică să-l realizeze în *concordanță* interioară liberă cu acea afirmare și negare pe care le închide în sine mijlocul de reprezentare.

Această misiune, însă, poate fi examinată din două unghiuri. Artistul, spuneam, extrage dintre obiectele reprezentabile pe unul sau pe altul. Presupunînd că a făcut aceasta, atunci se pune pentru el întrebarea ce mijloc de reprezentare *s-ar adecva perfect* acestei reprezentări. Și invers, odată stabilit un anumit

Scanned with CamScanner

mijloc de reprezentare — pictat, sculptat, compus —, odată precizat materialul acesta sau acela, odată stabilită o tehnică sau alta, se pune întrebarea care sînt obiectele sau trăsăturile obiectelor cărora acest material și această tehnică, sau „spiritul și poezia" lor, le-ar fi adecvate sau congeniale.

Dar aici trebuie accentuat faptul că, datului ce va fi reprezentat, mijlocul de reprezentare trebuie să-i fie *congenial* în realitate sau că el, cum spuneam puțin mai înainte, trebuie să se ofere unei reprezentări pe cît cu putință *perfecte* a datului ce apare demn de a fi reprezentat și, în consecință, intenției artistului. Căci *orice* operă de artă trebuie să fie *perfectă* în felul ei și să nu facă niciodată impresia insuficienței, a voitului, dar incomplet izbutitului. Asta înseamnă : artistul alege, odată ce și-a stabilit obiectul, materialul și tehnica ce îi îngăduie să spună *perfect* ceea ce vrea să spună. El face asta pe atît de sigur pe cît este de *artist*. Și invers, dacă materialul și tehnica sînt stabilite, el alege obiectul sau partea din el pe care o poate aduce *perfect* la contemplare în acest material sau cu această tehnică. El nu alege niciodată un alt material sau un alt obiect.

Dar asta înseamnă iarăși : artistul alege, în primul caz, materialul care se oferă *de bunăvoie* scopului său, și niciodată pe acela pe care trebuie să-l constrîngă. Un material, ce-i drept, se lasă constrîns, adică pînă la un anumit grad i se poate smulge ceea ce, prin natura sa, nu este înclinat să dea. Un artist ar putea să se *ostenească* a trata un material ca și cînd ar fi *complet* altul, ar putea să-și dovedească în aceasta „putința". Dar nu aceasta ar fi *putința* în care trebuie să se vădească *artistul*. Acesta domină materialul. Dar această dominare nu este niciodată siluire, așadar nimicire a ceea ce există în material, ci este supunerea celei mai înalte *capacități productive* a materialului, scopurilor artistice.

Scanned with CamScanner

Aceasta presupune o cunoaștere a ceea ce constituie cea mai înaltă capacitate productivă a materialului; și *este* o *confirmare* a acestei capacități productive specifice. Presupunînd că un artist se luptă cu materialul, el este, eventual, în stare să-i smulgă relativ mult. Dar întotdeauna materialul rămîne, totuși, tocmai acest material. Artistul poate ucide materialul sau specificitatea sa, dar niciodată nu-l va ucide *complet*, adică niciodată nu va lichida specificitatea sa în lume. Iar în măsura în care nu ucide materialul, acesta rămîne un obstacol pentru atingerea deplină a țelului său, deci o negare a artei sale. Dar, în măsura în care este capabil să-l ucidă, tocmai prin aceasta el renunță la ajutorul pe care i l-ar fi acordat materialul dacă i-ar fi folosit *rezistența*. În nici un caz, însă, el nu atinge scopul artei, care, precum s-a spus, se numește întotdeauna „desăvîrșire".

Ce vor să însemne toate acestea în amănunt, asta ne învață contemplarea anumitor arte particulare. În consecință, ne întoarcem acum la acestea, mai precis spus: ne îndreptăm acum spre artele plastice particulare, adică spre artele particulare structurate în forme spațiale, așadar, vizibile.

Contrastul general dintre sculptură și pictură

În această secțiune este vorba despre *artele plastice*. Acestea sînt sculptura și pictura, precum și basorelieful, care stă între amîndouă. Dar în măsura în care pe cel din urmă îl situăm în sine, vom lua sculptura *eo ipso* în sensul de *ronde-bosse*. Din contră, prin pictură înțelegem *arta suprafețelor*, și anume arta suprafețelor în general, indiferent dacă este artă cromatică a suprafețelor sau simplă grafică ori artă în negru și alb. Dintre aceste arte, să pri-

Scanned with CamScanner

vim cu atenție însă, în cele ce urmează, mai întîi ronde-bosse-ul, așadar, sculptura.

La examinarea sculpturii, adică a ronde-bosse-ului, se impune acum, din nou, în primă linie un fapt. Este tocmai acela datorită căruia ea se numește ronde-bosse. Sculptură, adică ronde-bosse, este acea artă care reproduce în sine tridimensionalul sau corporalul în deplina sa corporalitate, prin urmare reproduce în forme care se desfășoară în spațiu chiar pe trei dimensiuni. Prin aceasta, sculptura este caracterizată, într-un anumit sens, ca o artă deosebit de *realistă*. Numai ea confirmă, în reprezentare, extinderea pe cele trei dimensiuni proprie tuturor lucrurilor, sau confirmă esențialitatea deplin spațială a lucrurilor. Ea face aceasta mai cu seamă în contrast cu pictura, anume cu arta suprafețelor, care, așa cum spune și numele, înlocuiește, în reprezentare, extinderea tridimensională a persoanelor și lucrurilor prin întinderea pe două dimensiuni. Astfel, ea neagă a treia dimensiune din punct de vedere estetic, adică nu-i tăgăduiește existența sau nu o înfățișează ca inexistentă, ci o redă numai pe suprafață, prin anumiți reprezentanți, prin linii și culori, lumină și umbră, perspectivă liniară și aeriană.

Dar acea afirmație din sculptură presupune nemijlocit o negație, și invers, această negație din pictură presupune o afirmație. Sculptura înfățișează corpuri și, o dată cu ele, spațiul umplut de ele. Din contră, ea nu înfățișează spațiul *în* care există corpurile. Ea nu știe absolut nimic despre un spațiu care înconjoară și unește corpurile, prin urmare nimic despre ceea ce umple acest spațiu ; nimic despre lumina care animă acest spațiu, nimic despre atmosferă și toate cele ce-i sînt proprii. Astfel, nu știe nimic nici despre o interrelație a corpurilor și lucrurilor printr-un atare spațiu existent între ele, ci sculptura este reprezentare a corpurilor, și nimic altceva în plus.

Scanned with CamScanner

Dimpotrivă, arta suprafețelor este în stare să reprezinte spațiul în care există, trăiesc, respiră și stau în interrelație persoane și lucruri. Aceasta este esența ei specifică. Prin urmare, în cele ce urmează, înțelegem prin pictură în mod expres numai arta care reprezintă pe suprafață *spațiul*. În măsura în care reprezintă spațiul, ea reprezintă, în același timp, corpurile din el și reprezintă ceea ce umple și animează acest spațiu în afara corpurilor.

Astfel, este dată, în trăsăturile ei de bază, estetica sculpturii, pe de o parte, și cea a picturii, pe de altă parte. Prima reprezintă, spuneam, obiectele în corporalitatea lor deplină. De aici rezultă nemijlocit o consecință de la sine înțeleasă. Ceea ce va fi reprezentat în asemenea deplină corporalitate, deci reprezentat precum reprezintă ronde-bosse-ul, trebuie să fie demn de o atare reprezentare. Iar ceea ce va fi reprezentat *în sine*, extras din spațiul înconjurător și, astfel, din contextul celorlalte obiecte ce aparțin spațiului, trebuie să aibă în sine cea mai înaltă semnificație. Dar acest ceva este, înainte de toate, omul și, după el, alte ființe animate, în primă linie cele care îi sînt mai aproape. Copacul are importanța sa la locul lui, solid înrădăcinat în solul său, împrejmuit de lumină, aer, atmosferă, ca parte a naturii. În schimb, omul are importanța sa independent de acestea și are, în același timp, din tot ceea ce noi cunoaștem și se oferă spre reprezentare, cea mai înaltă semnificație. De aceea, primul obiect al sculpturii este omul, și anume omul în aspectul său sensibil global.

Ceea ce constituie obiectul propriu al reprezentării picturale, în contrast cu aceasta, s-a spus deja mai sus. Este spațiul în care există, trăiesc, respiră și stau în interrelație animată oamenii și lucrurile. Dar, aici, accentul principal poate fi pus pe spațiu, pe lumină, pe aerul sau atmosfera din spațiu și pe relația reciprocă a oamenilor și lucrurilor în spațiu. Aici,

Scanned with CamScanner

spațiul poate fi spațiul general, adică spațiul naturii, sau spațiul interior închis. În al doilea rînd, accentul poate fi pus, în pictură, pe oamenii și lucrurile din spațiu. Dar oamenii și lucrurile nu există ca atare sau gîndiți în sine, ci trăind în spațiu.

Caracterul materialului și obiectul reprezentării în sculptură

Dar să rămînem în special la ronde-bosse. În acest caz, ne vedem propulsați mai departe de noțiunea generală a acestuia. Pe cît de sigur orice ronde-bosse are o esență caracteristică comună, tot pe atît de sigur nu există pur și simplu ronde-bosse, ci acesta este întotdeauna de un tip sau altul, adică este sculptură într-un material sau altul și într-o tehnică sau alta. Iar asta înseamnă că estetica sculpturii se transformă, îndată ce încercăm să ne ocupăm de ea, în esteticile diferite, adică ale artelor sculpturale particulare. Aici, să ne oprim mai întîi la exemple particulare, pentru a ne întoarce apoi la ronde-bosse în general.

Materialul ronde-bosse-ului este, să zicem, marmura cu caracter pronunțat marmorean, cu granulație fină și suprafață translucidă. Datorită celei din urmă circumstanțe, lumina răzbate pînă la o anumită profunzime și revine de aici refractată. De aici rezultă o frăgezime specifică a formei, un caracter fluid, echilibrat, ca și cum un văl fin sau o licărire unificatoare ar plana asupra întregului. Pe de altă parte, granulația fină și, totodată, duritatea materialului condiționează posibilitatea ca și cele mai fine firicele de praf să poată fi desprinse de pe suprafața sa. Această circumstanță face acum ca liniile care ies fin în relief și se adîncesc net să nu ajungă la efectul lor deplin. Asemenea *linii* suportă mai cu seamă acel efect nivelator. Dar nici silueta nu are caracterul

Scanned with CamScanner

clarității. Acel văl face și liniile de contur să apară relativ dizolvate sau slabe. Pe de altă parte, marmura se recomandă, totuși, din pricina granulației fine și a durității sale, pentru reprezentarea corectă a formelor *mai mari*, mai cu seamă pentru elaborarea completă a „formelor corporale", în sensul mai restrîns al acestui cuvînt. Și, astfel, în același timp ea pretinde aceasta. Reproducerea aproximativă a acestor forme ar apărea, din perspectiva naturii materialului, ca o rămînere în urmă față de ceea ce materialul poate să producă, precum o incapacitate, respectiv ca ceva neterminat.

Și, cu aceasta, s-a spus ce obiecte corespund, înaintea altora, naturii sculpturii în marmură. Primul obiect al sculpturii în general, s-a spus deja, este omul. Dar și „omul" este încă un concept foarte general. Oamenii pot fi importanți pentru noi și, de aceea, adecvați în general pentru reprezentare, din foarte diferite motive. De pildă, datorită expresiei specific spirituale a trăsăturilor feței. Dar reprezentării acestui moment i se împotrivește materialul de marmură, așa cum este gîndit aici. Această expresie rezidă, înainte de toate, în anumite linii fine ale feței ; de aceea reproducerea ei necesită claritatea acestor linii. Dar tocmai acestea sînt cele care sucombă acțiunii nivelatoare a acelei marmure cu suprafață translúcidă.

Pe de altă parte, un om ne poate apărea important printr-o acțiune, o concentrare a voinței într-un punct, o mișcare decisiv îndreptată spre exterior. Aceasta cere iarăși claritate, și anume, mai întîi, a siluetei. Înainte de toate, în aceasta se exprimă claritatea unei atari acțiuni. Dar nici aceasta nu este o posibilitate a marmurei, presupunînd că ea este tipul arătat mai sus.

În schimb, o atare marmură se recomandă spre reprezentarea acelui corp omenesc la care, prin natura sa, este vorba despre puritatea

Scanned with CamScanner

formelor mari. Şi acesta este frumosul corp tînăr, sănătos în toate membrele sale, puternic, elastic, în plină dezvoltare, înfloritor.

În măsura în care este astfel, el are cea mai înaltă semnificaţie în toate membrele sale şi pretinde redarea lor corectă. Fiecare membru este purtătorul propriei sale vieţi specifice şi contribuie la viaţa globală şi la sentimentul vital al individului. Nimic nu este întîmplător în formele mari ale unui asemenea corp, astfel încît nici una nu ar putea fi altfel fără ca, prin aceasta, să fie schimbată întreaga fiinţă. În acelaşi timp, noi nu *căutăm* deloc, în aspectul senzorial al unui astfel de individ, expresia vieţii specific *spirituale*. Aşadar, nici formele fine prin care aceasta se poate manifesta nu sînt lucruri la care să ţinem foarte mult, ci privirea se îndreaptă spre forme în care şi în măsura în care în ele se manifestă fericirea existenţei trupeşti, viaţa trupească specifică şi sentimentul vital.

Dar acest corp este în primul rînd corpul *nud*. Formele îmbrăcămintei sînt, desigur, întîmplătoare, în comparaţie cu formele corpului. Corpul *nud* frumos, tînăr, corpul tînăr şi totuşi dezvoltat în toată splendoarea cu care iese din mîna naturii, este, prin urmare, obiectul ideal al sculpturii în marmură, despre care este vorba aici.

Dar chiar dacă toate aceste părţi sînt importante, fiecare în felul său, nu simpla impresie globală de viaţă corporală este cea pe care noi o căutăm şi dincolo de care detaliul — cu ceea ce contribuie el la aceasta — şi specificitatea sa dispar, ci noi căutăm impresia care se înfiripă din impresia vieţii speciale şi specifice a tuturor părţilor individuale din care e alcătuit trupul ; atunci toate părţile pretind şi, prin aceasta, întregul pretinde reprezentarea sculpturală deplin corespunzătoare realităţii. Un astfel de corp pretinde mai cu seamă să fie adus în întreaga sa *mărime spa-*

Scanned with CamScanner

țială spre contemplare. Pe cît de sigur viața spirituală este aspațială și de aceea nu are nevoie de spațiu pentru desfășurarea sa, tot pe atît de sigur este propriu impresiei depline a vieții corporale să se extindă asupra *întregului său* spațiu și să umple întregul său spațiu. Reprezentarea *deplină* a acesteia este, de aceea, în mod necesar, reprezentare în *mărime* și *plenitudine* spațială totale.

Astfel, în sfîrșit, reprezentarea în *mărime naturală* a corpului nud tînăr, frumos, apare drept obiectul ideal sau primordial al artei ronde-bosse-ului în marmură. Mărimea naturală se transformă în mărime supranaturală, dacă splendoarea personajului, forța și sănătatea lui apar ca supraomenești, ca „olimpiene".

Iar ceea ce sculptura în marmură reprezintă prin acest corp este — accentuez încă o dată, în mod special, acest fapt — nu o mișcare, ci simpla existență corporală fericită, simțămîntul plenar de sine într-o asemenea splendoare trupească. Orice mișcare, poziție sau ținută specială nu există decît pentru a aduce acest trup, în frumoasa lui existență, la completă eclozione.

Esența specială a sculpturii în marmură va fi ilustrată mai departe prin contrast cu alte genuri de sculptură. Bronzul este aspru, și apt pentru o prelucrare mai aspră. El dă mai ales siluete aspre, în timp ce în interior, adică între liniile de contur ale siluetei, datorită întunecimii bronzului, diferențierea în detalii iese mai puțin deslușit în evidență. Prin asta, bronzul favorizează, și în reprezentare, asprimea, mai cu seamă acțiunea precizată net, mișcarea unificată, îndreptarea concentrată a gîndirii și a voinței spre un punct. Într-o asemenea concentrare spre întreg sau într-un punct a unei acțiuni, pretenția detaliului dispare însă. Este vorba de o contemplare concentrată. Iar acesteia îi este utilă reducerea mărimii naturale.

Sau să ne întoarcem privirea spre statueta de porțelan. O desemnez de îndată ca *statuetă*.

Scanned with CamScanner

În realitate, decurge din natura acestui material faptul că sculptura de porțelan este așa ceva. Peste fondul de porțelan se întinde glazura, relativ compactă. Iar aceasta se întinde relativ întîmplător, umple micile adîncituri, aplatizează muchiile ; și, în general, nimeni nu poate aștepta de la ea o deplină corectitudine a formelor particulare. Ei îi lipsește, în același timp, asprimea trebuincioasă pentru reprezentarea mișcării. Și, înainte de toate, îi lipsește capacitatea de expresie spirituală. Faptul că ici și colo, în părțile ieșite în relief întîmplător, adică fără a se ține seama de obiectul de reprezentat, lumina se reflectă, face ca în aceste puncte, ca puncte principale, să se concentreze exclusiv aspectul global al imaginii, pentru ochiul nostru.

Dar prin ambele aspecte, prin acea imprecizie a formei în detaliu și prin această modalitate a sculpturii de a se concentra în punctele particulare care ies în relief, sîntem invitați să ne îndreptăm, contemplînd, spre întregul ca întreg. Dar acest întreg nu poate fi aici, conform propriului său sens, nimic altceva decît o poză, una ușor jucăușă, o poziție, o atitudine, o mișcare exterior grațioasă și care a renunțat la orice caracteristică și interioritate ; iar dacă se adaugă și culoarea — o plăcută apariție colorată. Dat fiind că, în orice caz, este vorba doar de un habitus general, mărimea este aici subnaturală, și dat fiind că lipsește o semnificație mai profundă, este o mărime relativ *foarte puțin* naturală.

În sfîrșit, să mai aruncăm o privire și asupra statuetei de teracotă. Ea ni se prezintă drept ceva care, în situația că este finită, nu mai permite, la fel ca și statueta de porțelan, nici o intervenție. Și, ca și aceea, ea nu poate fi nici cioplită, nici cizelată. Nu poate fi vorba de vreo îndepărtare a părților ascuțite cu un instrument dur. Ci, așa cum stă în fața noastră, ea are caracterul a ceva lesne de disprețuit din

Scanned with CamScanner

cauza lipsei de preocupare pentru elaborarea precisă a detaliului. Nici contururile statuetei nu sînt clar precizate în detalii. Și ei îi este inerent un caracter de ușurătate, de fluiditate, de întîmplător. De aceea, la fel ca și la statueta de porțelan, accentul nu poate fi pus nici pe ilustrarea unei figuri frumoase, care cere corectitudine a formelor, nici pe „acțiune". Și aici, obiectul propriu reprezentării este un aspect general sau un habitus general. Pe de altă parte, nici smaltul nu umple adînciturile fine și nu rotunjește părțile care ies aspru în relief, iar reflexele de lumină nu concentrează lumina într-un număr de puncte. Și, în același timp, statueta de teracotă nu este nici întunecată în interior, adică între liniile de contur ale siluetei, așa cum este bronzul. Detaliul și, mai cu seamă, expresia trăsăturilor, nu-și pierd din importanță din cauza acestei întunecimi.

Aceasta permite însă redarea unei caracteristici, nu a unei caracteristici spirituale individuale, ci, din plin, a uneia tipic generale, caracteristica generală a unei *clase* de oameni. Astfel, obiectul firesc al acestei sculpturi este o poziție, o atitudine, un habitus general cu o asemenea caracteristică generală. De acest tip sînt, de pildă, statuetele de teracotă de Tanagra. Dacă se adaugă culoarea, atunci și aici habitusul general devine caracterizat, în același timp, în ceea ce privește aspectul cromatic.

Nu este tocmai ușor a explica prin cuvinte concordanța interioară dintre anumite materiale și tehnici, pe de o parte, și anumite obiecte posibile ale reprezentării, respectiv, anumite părți sau laturi ale acestora, pe de altă parte ; în mod sigur această concordanță se impune nemijlocit aceluia care se lasă în voia impresiei unui material și a unei tehnici, pe de o parte, și, pe de altă parte, se dăruiește pe de-a-ntregul impresiei a ceea ce există în sculptură și constituie sensul ei specific. Aici, lucrul de căpetenie a fost indicarea unei ase-

Scanned with CamScanner

menea concordanțe interioare *în general*. Iar aceasta constă în faptul că un material și o tehnică, pe de o parte, afirmă, pe de altă parte, neagă, sau, pe de o parte, provoacă la afirmare estetică, pe de altă parte, la negare estetică.

Nepăsarea față de forma particulară corectă. Semnificația întîmplătorului

In cele de mai sus am întîlnit diferite tipuri de negație estetică. Ne vom opri acum îndeosebi asupra unui tip. Și faptul că un material *nu „vrea"* elaborarea clară și corectă a detaliului este un moment al negației estetice. Tocmai corectitudinea în amănunt este aici datul negat estetic. Astfel, în general, orice regres care există în natura materialului și a tehnicii, ca și regresul semnificației formei particulare prin întunecimea materialului dintre limitele siluetei, și regresul amănuntului înapoia punctelor particulare, care permit evidențierea unui reflex luminos și care, astfel, concentrează întregul, este o negație estetică.

Dar o asemenea negație estetică este, în același timp, afirmație. Ea este afirmarea *întregului*, de pildă a habitusului general sau a mișcării care trăiește și care domină în întreg. Ea dirijează privirea spre întregul ca atare și-i dă, abia prin aceasta, propria sa *existență* estetică. Pe de altă parte, această afirmație condiționează iarăși, în ceea ce o privește, o negație estetică, și anume negarea mărimii naturale. Nu mai e nevoie să atragem atenția că această negație nu este o tăgăduire în sensul că imaginea plastică ar caracteriza reprezentatul drept mic. La fel ca aici se petrec lucrurile însă în general cu negația estetică.

In fine, însă, această negație este din nou *afirmație*. Mărimea redusă este aceea care ne

Scanned with CamScanner

îngăduie abia să îmbrățișăm dintr-o privire întregul ca întreg și, în consecință, să-l savurăm pe deplin.

Dar să mai rămînem încă un moment aici. Orice negație estetică în general, și în special tipul despre care este vorba aici, este în sine eroarea unui moment din reproducerea completă a obiectului. Iar aceasta este întotdeauna, considerată în sine, o *lipsă*. Dar această lipsă nu apare ca atare, ci ca virtute, atunci cînd privirea este dirijată, tocmai prin cele greșite, spre ceea ce este dat pozitiv. Asta presupune însă, înainte de orice, ca privirea să nu se *fixeze* asupra lipsei. Acesta ar fi cazul dacă noi, din partea noastră, am aștepta ceea ce opera de artă permite să-i lipsească. În acest caz, eroarea ar fi o imperfecțiune și pentru conștiința noastră. Alta este situația atunci cînd ea nu *vrea* să dea ceea ce lipsește de fapt din ea pentru impresia noastră nemijlocită. În acest caz, nici *noi* nu vrem să ne fie dat. Noi ridicăm, în general, față de opera de artă, pretenția pe care o ridică ea. Dar faptul că opera de artă nu vrea să dea ceva nu trebuie să fie *dedus* de noi, ci această „voință" trebuie să sălășluiască nemijlocit în chiar opera de artă. Ea trebuie să ne spună, peste tot și cu energie, *că* ea nu ridică o anumită pretenție.

Faptul poate însemna două lucruri. În primul rînd : *materialul* este, nu pentru cunoașterea noastră, ci pentru impresia noastră nemijlocită, astfel structurat încît el nu *poate* da ceva, sau *tehnica* este de un asemenea tip încît în ea se exprimă clar o renunțare. Cele două posibilități coincid atunci cînd materialul reclamă neapărat o anumită tehnică. Cu aceasta, însă, am indicat *trei* posibilități diferite : în primul rînd, materialul reclamă vizibil o anumită negare estetică. În al doilea rînd, aceasta rezidă în tehnica cerută de material, fără ca noi să vedem, totuși, *în ce măsură* este ea cerută de material. Ea există în aceasta,

Scanned with CamScanner

așadar, numai efectiv. Și, în al treilea rînd, ea rezidă în tehnica aleasă *intenționat* de către artist.

Dar în ce măsură un material poate include în sine, în mod evident, o renunțare, am văzut mai sus. Marmura interzice, de pildă, datorită structurii sale vizibile, adică grație acelui caracter nivelator, ca accentul să fie pus pe impresia de specific spiritual, și trimite, astfel, la corecta plăsmuire a *formelor corpului*. În schimb, statueta de teracotă constituie un exemplu pentru cea de a doua posibilitate. Ea neagă mai cu seamă, cum s-a spus deja, corectitudinea formelor particulare. Dar aici materialul pe care-l modelează sau îl structurează artistul nu este cel ars în foc, pe care-l *vedem* în fața noastră, ci este lutul moale, plastic. Acest material este, datorită moliciunii sale, ușor de modelat și lesne modificabil în forma sa. Întotdeauna cînd vedem în fața noastră un asemenea material, modelarea lui ne pare a se datora unei prelucrări corespunzătoare — lipsită de efort, și de aceea, lejeră, liberă, fluidă. Materialul dur, solid, greu de prelucrat, stabilit în formele odată căpătate datorită durității și soliditații sale, trezește impresia ostenelii trebuincioase pentru învingerea rezistenței acestei dureți și soliditați, impresia efortului, a atenției artistului în reprezentarea formei. Dar orice reprezentare, pentru a *ajunge* la corectitudinea, la clara desăvîrșire a formei în amănunt, la puritatea ei, include ca premisă ideea unei asemenea osteneli sau atenții. Dimpotrivă, invers, dacă materialul modelării se îmbină lesne, în joacă, atunci și forma care se naște de aici face impresia a ceva jucăuș, derizoriu, a întîmplătorului relativ, a ceea ce ar putea fi și altfel în detalii. Ar putea, se pare, să fie și altfel, pentru că ar fi putut fi *făcut* atît de ușor și altfel. Această impresie de jucăuș, însă, este impresia că lucrul n-ar fi serios

Scanned with CamScanner

sine ; sau principiului separării eficiente a reproducerii care stă în faţa noastră în opera de artă *în întregul* ei *aspect*, de realul a cărui reproducere ea este sau pretinde a fi.

Dar cu cît mai decisivă importanţă are această de-realizare, sau cu cît *sensul* oricărei reproduceri artistice este condiţionat de faptul că ea trebuie să apară nemijlocit ca reproducere sau să dea *impresia nemijlocită* ca atare, în *totalitatea* ei, cu atît mai mult e propriu artelor care reproduc ca ele să acţioneze, prin mijloace diferite şi mai evidente decît acelea care sînt date concomitent în acea „piele", spre a produce această impresie şi, astfel, spre a o face întotdeauna *incontestabilă*.

Cel mai simplu şi mai eficace mijloc în acest sens îl oferă simpla *omitere* din reproducere a unor momente din ceea ce este de reprodus, *renunţarea* artistică la reproducerea *perfectă*.

Ce vrea să însemne asta, vede oricine numaidecît. Un exemplu simplu de asemenea renunţare oferă statuia de bronz care redă forma unui om de reprezentat, dar care lasă culoarea nereprezentată, astfel încît opera de artă nu prezintă culoarea obiectului reprezentat, ci culoarea materialului, a bronzului.

Artistul are totală libertate de a face asemenea lucruri. Artistul care reproduce, în general, şi, la fel, plasticianul, extrage mai întîi, în mod necesar, din lumea a ceea ce i se oferă spre reprezentare — iar asta este esenţa şi contextul a tot ceea ce se cheamă viaţă —, un obiect al reprezentării şi îl izolează lăuntric, îl percepe, respectiv concentrează în sine un anumit context vital şi îl izolează interior, pentru a-l relega apoi — omiţînd tot ceea ce altminteri se poate înfăţişa ochiului minţii sale — în materialul sensibil, în formele şi culorile sale.

Dar artistul poate nu numai să extragă în asemenea mod un obiect unitar, închis în

Scanned with CamScanner

majolica sau altele de acest fel, care, prin natura lor, cer insistent forme echilibrate și rotunjite, să consimtă la forme aspre, el nu creează numai ceva insuficient, în sensul că trezește impresia de a voi ceva ce nu este în stare să producă în mod desăvîrșit — iar „insuficiența" nu este rămînere în urma unui țel *posibil*, ci în urma unuia pe care pretinzi să-l atingi —, ci fixează privirea, astfel, tocmai asupra formelor care ridică această pretenție incomplet împlinită, împiedicînd în acest fel să devină eficient ceea ce în respectivul material poate avea eficiență, și anume forma *întregului*, sau împiedicînd *impresia globală*, independentă de corectitudinea plăsmuirii în amănunt.

Astfel, artistul va lăsa nereliefat peste tot, în mod consecvent, ceea ce materialul interzice evident. Și tot așa va proceda el în privința tehnicii. Fie că materialul este cel care cere forma lejeră, fluidă, nepăsătoare față de corectitudinea în detaliu, precum în cazul statuetei de teracotă, fie că aceasta poate fi aleasă liber de către artist, în orice caz artistul nu va acționa contra ei, ci el va lăsa să se desfășoare liber tehnica dată și va evita impresia că ar voi să-i îngrădească libertatea. De pildă, nu va smulge statuetei de teracotă, ici și colo, în detalii, desăvîrșirea clară a formei. Pentru a menționa încă un caz, el va lăsa libertate, la statuia în lemn, tehnicii sculpturii în lemn, „va lăsa să se vadă cuțitul de cioplit în lemn", pentru ca, tocmai prin aceasta, să *dirijeze* contemplarea spre ceea ce dă lemnul, tocmai datorită acestei tehnici corespunzătoare naturii sale.

Evocarea statuii de lemn mă duce, însă, la evocarea unei neînțelegeri care s-ar putea naște de aici. Este neînțelegerea potrivit căreia evidențierea tehnicii *ca atare* — în cazul nostru, urma cuțitului de sculptat în lemn sau a sculptării *ca atare* — ar conferi valoare operei de artă. Împotriva acestei opinii trebuie spus :

Scanned with CamScanner

ceea ce *vedem* cînd vedem statuia de lemn cioplită nu este cuțitul de sculptat în lemn, nici activitatea sculptării, sau, spus mai general, tehnica, ci doar *rezultatul*, adică opera de artă, așa cum stă ea în fața noastră. Dar faptul că *lemnul* este vizibil cioplit, iar nu *figura* reprodusă în el, este, pentru *statuia de lemn*, un moment important al *negării estetice*. Și în cazul special al tehnicii sculpturii în lemn, însă, negată este corectitudinea în detaliu, care, desigur, este *contrazisă* de acea urmă vizibilă a cuțitului de cioplit. Și aici, semnificația acestui moment se întemeiază pe faptul că noi sîntem îndrumați de la detaliu spre întreg și spre impresia produsă de întreg. Dar și aici este de importanță decisivă ca noi să recunoaștem, în urmele cuțitului de sculptat, lemnul tocmai ca *lemn*, anume ca un material ce *vrea* să fie cioplit și care, tocmai prin aceasta, *nu* „vrea" reproducerea corectă în detaliu a ceea ce e de reprodus. Și aici, această vizibilă „voință a materialului" devine *propria* noastră voință, adică noi nu *așteptăm* ceea ce el *nu vrea* și, de aceea, ne întoarcem de la sine privirea spre întreg și spre *impresia globală*.

În legătură cu aceasta, poate fi pomenit aici încă un mijloc artistic specific, prin care sculptorul în bronz poate conduce contemplarea estetică de la detalii spre întreg. Este corosiunea artificială sau patina pe care o vedem adunîndu-se ca din întîmplare în intrîndurile unei statuete de bronz finite, însă ștearsă de pe părțile ieșite în relief, în așa fel încît acestea apar strălucitoare. Aici există un dublu efect. Pe de o parte, efectul părților care ies în relief este asemănător părților care reflectă lumina din statueta de porțelan, adică, prin aceasta, întregul se concentrează, pentru contemplarea noastră, în cîteva puncte și astfel este concentrat în general. În măsura în care părțile acoperite de patină *regresează*, ele regresează și pentru contemplare. Întregul se

Scanned with CamScanner

subordonează, în consecință, acelor părți care ies în relief, cam în felul în care un vers se subordonează anumitor accentuări principale. Și, precum în acesta, la fel și în cazul nostru, o asemenea subordonare servește percepției globale. Adică, ea face întregul să devină mai animat ca *întreg*.

Dar acestuia i se adaugă un al doilea moment, caracterul *întîmplătorului* în detalii, care e propriu acestei acumulări a patinei în adîncime și care caracterizează aceste părți care se retrag ca nefiind complet „luate în serios".

Dar de acest context ține mai ales orice semnificație estetică a întîmplătorului și a folosirii întîmplătorului în artă în general. Și aici trebuie accentuat, din nou, că decisivă nu este, de pildă, iscusința specială pe care o demonstrează artistul în atare folosire, căci, cum s-a spus adesea, cine vede opera de artă nu-l vede pe artist și *iscusința* sa. Dar faptul că „întîmplătorul" *apare* ca atare, că el trezește impresia că n-ar fi fost propriu-zis intenționat sau „voit", face ca nici noi să nu-l luăm de fapt în seamă, adică să nu cerem operei de artă deplina reproducere în detaliu, ci, în contemplare, să privim mai mult sau mai puțin dincolo de detaliu. Dar cu cît facem aceasta mai mult, cu atît mai animat devine pentru noi datul spre care sîntem conduși lăuntric. Iar acest dat este, și aici, din nou, *întregul*.

Remarcă specială asupra proporției

Dar mai trebuie adus un adaos celor precedente, pentru a face legătura cu ceea ce s-a spus mai sus despre *proporție*. Eventual, împotriva ipotezei noastre că *reprezentarea în bronz* implică *o mărime sub cea naturală*, se va aduce în discuție *sculptura monumentală*. Aici trebuie remarcat că monumentul ca atare nu intră în sfera noțiunii de artă, ci în sfera

Scanned with CamScanner

noţiunii de pietate faţă de oameni, a preţuirii unui eveniment din istoria unui popor, a „loialităţii“ etc. De pildă, atunci cînd trecem printr-un anumit loc, ni se aduce aminte de o personalitate măreaţă sau presupusă a fi măreaţă, ori de un eveniment însemnat din istorie. Acestui fapt i se adaugă interesul — artistic, desigur, dar aparţinînd cu totul altei sfere — faţă de *decoraţiunea locului* respectiv. Ambele aceste aspecte reclamă o *măreţie* corespunzătoare a monumentului. Pentru astfel de monumente, pe de altă parte, şi datorită obiectului lor, este adecvat, cu precădere, bronzul. Este astfel fiindcă în asemenea cazuri se cere, în primă linie, o siluetă clară. Iar această cerinţă poate fi motivată *lăuntric* prin accentuarea firească, la personajele reprezentate în „monumente“, a acţiunii, a mişcării caracteristice, a patosului îndreptat spre exterior, eventual a ţinutei sau a gestului retoric. Semnificaţia *interioară* a celor pe care se pune accentul în reprezentare ar cere aici, în multe cazuri, pe de o parte, bronzul, pe de altă parte, însă, în acelaşi timp, o proporţie *mică*. Dar *„monumentul“*, ca atare şi ca *decoraţiune* a *locului*, cere înlocuirea mărimii suficiente artistic şi a dimensiunii firești prin dimensiuni peste cele naturale.

Alături de monument stă *portretul*, care trebuie să fie nu un monument pentru mulţi, ci o amintire pentru puţini, de pildă pentru membrii unei familii. Aici trebuie să repetăm : *valoarea artistică a portretului* este definită doar de ceea ce există în imagine pentru oricine, deci şi pentru acela pe care nu-l interesează recunoaşterea unei persoane cunoscute. Ea este definită doar de ceea ce este important din punct de vedere uman, de ceea ce a *extras* artistul din persoana reprezentată, complet independent de *cine* este ea şi de cum se *numeşte*. Acest ceva poate fi extras întotdeauna, cu efect deplin, prin mijlocul artistic al picturii.

Scanned with CamScanner

Dar dacă unele interese, cel mai adesea neartistice, pretind reproducerea sculpturală a unei anumite persoane, atunci materialul adecvat de predilecție aici este tot bronzul, datorită clarității și durității proprii lui ; firește, cu atît mai mult cu cît accentul se pune pe decupajul clar al figurii, mai cu seamă pe precizia profilului, cu atît mai mult, prin urmare, cu cît pot fi valorificate specificitatea și capacitatea bronzului, care rezidă tocmai în precizia conturului sau a siluetei.

Bustul

Aici, însă, sîntem conduși, prin mersul firesc al ideilor, într-o altă direcție, anume spre bust, și de aici, din nou, spre un principiu general care stă alături de principiul negației estetice și chiar poate fi definit ca un tip al principiului negației estetice. Artistul, în general, prin urmare și artistul plastic, decupează întotdeauna — din lumea a ceea ce se prezintă spre reprezentare, așadar, din lumea și contextul vital pe care le are ca întreg înaintea ochilor — o bucată. Mai întîi, dintr-un context vital relativ autonom, de pildă, un individ uman. Dar apoi el decupează din nou, și *din cadrul* acestuia, bucata care îi este *utilă* sau în care se concentrează semnificația întregului din care ea constituie o bucată. Să zicem că semnificația, și anume semnificația estetică sau capacitatea de a impresiona a unui om, n-ar consta nici în pantalonii sau cizmele pe care le poartă, și nici în forma viguroasă, elastică a membrelor sale, ci în cap, în ținuta acestuia și în expresia unei personalități spirituale vizibile în aceasta. Atunci artistul plastic decupează și modelează un bust, în care doar capul și ținuta acestuia — așadar partea superioară a trunchiului din care apare capul și pe care stă el — sînt aduse spre contemplare.

Scanned with CamScanner

Aici trebuie totuși observat că artistul, pentru că decupează în asemenea mod, nu reprezintă totuși omul ca pe un om fără partea inferioară a trupului, fără brațe și picioare, ci ceea ce reprezintă el este omul întreg, numai că îl *reprezintă* doar pînă la o anumită *linie de demarcație*. Și nu numai că este așa, ci artistul accentuează acest fapt, pentru ca nu cumva să apară *impresia* absurdă că el ar fi reprezentat un om tăiat. Iar asta înseamnă că artistul are grijă în mod special ca reprezentarea să se sfîrșească la o linie de demarcație care, la modelul său real, apare cît mai puțin posibil ca linie de demarcație ; el face ca apartenența părților reproduse la corpul întreg să apară cît mai nemijlocită și mai evidentă. Astfel, ar fi neartistic dacă, de pildă, reprezentarea s-ar termina la genunchi sau la coate ori la limita dintre partea superioară și cea inferioară a corpului. Dimpotrivă, artistul sfîrșește reprezentarea în mod firesc într-o zonă unde forma corpului continuă mai departe în aceeași direcție, fără întrerupere și nou început, deci, de exemplu, la mijlocul pieptului.

Precum se știe, în privința acestei reguli de la sine înțelese se greșește adesea. Urmarea este că întîlnim uneori o reprezentare parțială a unui corp omenesc care trezește insistent impresia că vedem un om fără partea inferioară a corpului, o minune a naturii de felul panoramelor de bîlci, unde sînt văzute adesea „femei fără pîntece". Vom vedea, în cazul picturii, că principiul menționat aici posedă o semnificație mai generală.

Culoarea în sculptură

Intenționat n-a fost vorba mai sus despre *culoarea* structurii în ronde-bosse. Numai întîmplător a fost amintită posibilitatea reproducerii aspectului cromatic al unui personaj de reprezentat.

Scanned with CamScanner

Ridicînd acum chestiunea culorii în sculptură, trebuie însă să deosebim în cel mai precis mod, în cadrul acesteia, două probleme, și anume problema *decorativă* și problema *reprezentării*.

Statuia de marmură nu-și are locul, de obicei, undeva în eterul albastru. Nici nu se obișnuiește ca ea să fie dată din mînă în mînă, ci își are locul în cadrul unei ambianțe. Astăzi întîlnim atari opere de artă cel mai adesea, firește, în muzee. Dar statuile nu există pentru a fi adunate astfel, fără legătură cu mediul lor înconjurător, și a fi așezate fără sens una lîngă alta. Cu cît mai mare este statuia, cu atît mai definit va fi contextul căruia ea îi aparține, un context *arhitectonic* determinat. De pildă ea umple o nișă sau e așezată între coloane etc. În acest caz, ea este un element decorativ al întregului arhitectonic. Ea trebuie *să apară* ca aparținînd contextului căruia îi aparține sau trebuie realmente „să țină" de acesta. Iar asta înseamnă, mai cu seamă, și că ia parte, în mod necesar, la viața cromatică a mediului său înconjurător.

Firește, pe de altă parte, tot așa de mult ia parte și la a-cromatismul acestuia. O statuie stă, de pildă, într-o nișă din zidul exterior al unui palat, iar acest zid exterior are culoarea naturală a pietrei. Atunci își păstrează și ea culoarea naturală a pietrei.

Dacă, din contră, mediul înconjurător este colorat, atunci și statuia pretinde un tratament cromatic identic. Aici identitatea se reglează întotdeauna după *gradul* în care statuia aparține mediului înconjurător. Dar, într-o ambianță arhitectonică din piatră, statuia din piatră ține nemijlocit de contextul arhitectonic și datorită identității *materialului*. Din contră, statuia de bronz are întotdeauna o existență de sine-stătătoare în contextul diferit structurat din punctul de vedere al materialului. Și, astfel, ea are și dreptul să-și păstreze coloritul său de bronz.

Scanned with CamScanner

Dar trebuie să atragem atenţia : coloritul despre care este vorba aici este un colorit al *statuii*, adică al *masei materiale*, un colorit prin care, de pildă, se armonizează cromatic *suprafaţa de piatră* a statuii de marmură cu *suprafaţa de piatră* a părţilor împrejmuitoare. Dacă statuia reprezintă un om, nu *omul* se află în ambianţa cromatică şi formează cu aceasta un întreg, ci ceea ce se află acolo şi aparţine mediului înconjurător este doar statuia, *sculptura*. Negativ spus, culoarea despre care a fost vorba mai sus nu are în sine *nimic* de a face cu reproducerea culorii *obiectului* de reprezentat.

Alături de acest punct de vedere, în care întrebarea este în ce relaţie se află *opera de artă* sculpturală cu *mediul său înconjurător*, stă un alt punct de vedere, nu mai puţin *decorativ*. A decora, şi anume a decora prin culoare, înseamnă în general două lucruri ; în primul rînd : a intensifica animînd, prin culoare, viaţa cromatică a unui întreg în care decorantul intră ca parte materială constitutivă, a-l structura detaliat într-un anumit loc. O atare decorare are loc, desigur, cum tocmai s-a spus, în măsura în care elementul cu care se decorează, în contextul respectiv, *formează un tot* cu animatul cromatic, prin relaţie spaţială nemijlocită şi, totodată, datorită materialului său.

Dar să presupunem acum că o operă de artă plastică ar fi *autonomă* faţă de mediul său înconjurător. Să zicem că ea *n-ar* aparţine o dată pentru totdeauna unui loc anumit, ci că ar fi izolată sau *ar putea* să-şi găsească locul *aici* sau *acolo*, că s-ar distinge sau s-ar caracteriza, şi prin *materialul* său, drept ceva propriu, iar nu ca parte a unui întreg mai cuprinzător. Şi în asemenea caz, însă, opera de sculptură poate pretinde culoarea. Aici însă nu mă gîndesc la un colorit prin care să fie *reprodusă* culoarea obiectului reprezentat, ci la un colorit al lucrului material numit statuie sau statuetă. Mă

Scanned with CamScanner

gîndesc mai cu seamă, aici, la un colorit prin care esența materialului să se *valorifice* mai deplin. Aici, premisa este, negreșit, ca, în funcție de natura operei de artă, materialul ca atare să ajungă la dreptul său deplin — prin urmare, nu gîndul la obiectul reprezentat să absoarbă contemplarea — ca, într-un cuvînt, opera de artă să țintească, prin întreaga sa *esență*, la *reprezentare*.

Acesta este întotdeauna cazul, de pildă, la statueta de porțelan. Porțelanul este, înainte de orice, acest lucru material încîntător, lucitor, care reflectă lumina. Iar această esență materială a sa poate fi adusă în statuia de porțelan la valoare și frumusețe superioare, fără să prejudicieze modestul scop de reprezentare pe care-l are statueta de porțelan, adică fără a dăuna acelei „poze" pe care o reproduce ea.

Aici este necesar încă un adaos. Esența porțelanului nu se valorifică deplin prin culoare în general, ci prin *anumite* culori. Este vorba, cum se va accentua în special mai tîrziu, despre culoarea deschisă, care nu neagă caracterul luminos al porțelanului, proprietatea sa de a reflecta lumina albă a zilei, ci pare a le confirma tocmai prin esența sa luminoasă. Culoarea *deschisă* a porțelanului, galbenul, verdele, trandafiriul deschis etc., și auriul adăugat cu economie, face abia din porțelan acel ceva specific vesel, luminos, care poate fi porțelanul. În același timp, prin aceasta se anulează atît de puțin funcția de reprezentare a statuetei de porțelan încît, mai degrabă, acest ceva vesel și luminos poate conferi reprezentării pozei pe care o reproduce statueta de porțelan o notă fundamentală intensificatoare.

Cum s-a spus, aici nu este vorba despre culoarea obiectului de reprezentat, ci despre coloritul *materialului*. Totuși, concomitent, statuia sau statueta *este* întotdeauna un lucru de reprezentat. Și astfel este firesc ca, totuși, culoarea care în sine este culoarea materialului,

Scanned with CamScanner

să fie, în același timp, mai mult sau mai puțin și culoarea obiectului reprezentat. Același lucru este valabil și cu privire la culoarea care devine parte integrantă a unei creații statuare de dragul unității acesteia cu *ambianța* sa cromatică. Și aici culoarea se apropie, totodată, de culoarea, respectiv de culorile, obiectului de reprezentat, astfel încît în culoare se reunește o dublă funcțiune. Astfel, *cu cît* sculptura aparține mai mult unei ambianțe sau cu cît esența ei materială cere confirmarea prin culoare, cu atît *caracterul* culorii se definește mai precis din punct de vedere decorativ. Cu aceasta, însă, s-a spus, în același timp, inversul : cu cît opera de artă este mai mult operă de artă care *reprezintă*, iar punctul de vedere decorativ reculează, cu atît culoarea se comportă mai mult drept culoare a *obiectului* de reprezentat.

Dar cu cît mai mult se petrece procesul acesta, anume cu cît statuia sau statueta ține la reprezentare, cu atît mai mult rămîne valabilă întrebarea : ce importanță posedă culoarea pentru *ceea ce* este de fapt avut în vedere în reprezentare ? Și aici se poate vedea de exemplu : viața tînără, frumoasă, viguroasă, suplă, crescîndă, înfloritoare, care constituie, înainte de toate, obiectul sculpturii în marmură, se exprimă esențialmente în *formă* și are prea puțin a face cu culoarea. Este indiferent, la un asemenea trup, dacă părul este blond sau brun, ochii — albaștri sau negri, culoarea pielii — deschisă sau întunecată. *Formele*, iar *nu* culorile, sînt cele în care o asemenea plăsmuire își exprimă esența. Nu mai puțin, reprezentarea unei acțiuni, a unei concentrări interioare a voinței într-un punct, la care ține cu predilecție *statuia de bronz* are prea puțin de a face cu particularitatea culorii. Iar pentru expresia unei vieți specific sufletești, de pildă a unei dispoziții, culoarea părților individuale ale corpului și cea a îmbrăcămintei este o chestiune indiferentă sau

Scanned with CamScanner

relativ indiferentă. Dar cu cît lucrurile se petrec astfel, cu atît culoarea obiectului reprezentat *dispare* firesc din reprezentare sau este recunoscută doar ca *nuanță vagă* sau *aluzie*. În locul ei apare, finalmente, structura naturală a suprafeței materialului.

Dar aceasta nu există numai de dragul ei înseși. Așadar, în cazul aici în discuție, ea *nu* intră în considerare, pe scurt, ca moment *decorativ*, ca și cînd ar fi cerută ca *atare* de către animarea cromatică. Ea este, mai degrabă, în ipoteza de mai sus, acel ceva prin care este *negată* culoarea obiectului de reprezentat. Nu este, prin urmare, în sine, *în general*, obiect pozitiv al contemplării estetice, ci este, deocamdată, numai acel ceva care ne spune ce anume este exclus din contemplarea estetică. Semnificația ei este doar *negativă*.

Astfel, în general, renunțarea la culoarea obiectului reprezentat nu este *sinonimă* cu dreptul la coloritul *decorativ*, ci amîndouă au propriile lor temeiuri, *independente* unele de altele. Numai așa se menține constatarea că *posibilitatea* folosirii decorative a culorii, precum, în general, posibilitatea unui caracter decorativ al sculpturii, *presupune* reculul scopului reprezentării realizate în aceasta. A decora și a reprezenta sînt, de altminteri, funcțiuni autonome, care se pot unifica numai pe calea compromisului.

Dar, pe de altă parte, accentul poate sta, firește, și în reprezentarea sculpturală, pe *reproducerea* aspectului cromatic al *obiectului de reprezentat*. Cu aceasta, s-a spus totodată că în atare reprezentare nu este vorba nici despre reproducerea corpului frumos, pur și simplu existent și care se simte pe sine, nici despre reproducerea unei acțiuni, nici despre reprezentarea vieții interioare sau specific sufletești — de pildă, a unei dispoziții refuzînd lumea exterioară —, ci e vorba despre reproducerea unui *tip* de a cărui esență *ține* tocmai *plăcerea pentru cromatic*, gustul pentru găteala

Scanned with CamScanner

colorată, de pildă, despre redarea unui țigan sau a unui negru ori beduin, sau a unui reprezentant al unei anumite pături a populației, adică a unei ființe a cărei semnificație estetică nu ține de fluxul liniilor corpului sau îmbrăcămintei, nici de o acțiune sau de o viață interioară caracteristică, ci de bogăția de culori sau de armonia aspectului cromatic, de podoabe sau de coloritul veșmintelor. Și, desigur, ființele de acest tip merită o reprezentare plastică.

Dar, prin aceasta, s-a spus totodată că într-o asemenea reprezentare este vorba despre reproducerea unui aspect global sau a unui „*habitus general*". Iar de aici rezultă că reproducerea desăvîrșită a culorii este de fapt obiectul *sculpturii din teracotă* și *din porțelan*.

Scanned with CamScanner

Capitolul al şaselea

LEGI SPECIALE ALE SCULPTURII

Legea delimitării unitare

Prin soclu, respectiv ramă — am dat să se înţeleagă mai sus — ni se spune în cel mai precis mod că pe soclu, respectiv în cadrul împrejmuitor al ramei, se găseşte ceva care este purtător al unei lumi abstracte. Astfel, şi această lume abstractă devine una închisă în sine. Prin asta, s-au spus două lucruri : această lume abstractă este izolată de tot ceea ce nu este *ea însăşi*, izolată de tot ceea ce are, altfel, o existenţă abstractă, de pildă într-o altă operă de artă, sau de ceea ce este relegat în aspectul sensibil al unei alte opere de artă. Pe de altă parte, această lume abstractă este mai cu seamă separată de orice realitate materială împrejmuitoare a operei de artă.

Acestei realităţi materiale îi aparţin însă şi soclul şi rama însele. Ambele nu sînt purtătoare ale lumii abstracte, ci „purtătoare“ ale lucrului material care „poartă“ lumea abstractă ; ele au, prin urmare, o simplă funcţiune materială, la fel cum şi obiectele din mediul lor înconjurător, de exemplu solul pe care se află soclul, au pur şi simplu o funcţie materială. Această funcţie este de un tip specific. Este funcţia care separă purtătorul material

Scanned with CamScanner

al lumii abstracte și, astfel, această lume însăși, de cealaltă lume, a realității, unind-o, astfel, totodată, cu ea. Dar, de aceea, această funcție rămîne absolut una *materială*. Abia unde sfîrșesc rama și soclul, adică la linia de demarcație interioară a ramei, respectiv, la suprafața superioară de demarcație a soclului, începe complet noul, obiectul unei complet noi contemplări, anume al aceleia care privește prin datul sensibil spre datul abstract reprezentat de acesta.

Dar pe cît de la sine înțeles este faptul acesta, pe atît de des artiștii au greșit în acest punct. Întîlnim, mai cu seamă în sculptură, fel de fel de încercări de a continua lumea abstractă a operei de artă în cea materială, așadar de a tăgădui contrastul absolut dintre ele.

De pildă, pe treptele unui soclu văd o statuie care reprezintă o femeie și o văd ținînd sus o cunună de lauri. Îndreptîndu-mi apoi privirea în sus văd pe soclu, în direcția în care arată mîna ridicată a femeii, statuia unui conducător de oști sau a unui împărat, eventual călare. Aici mă întreb : ce înseamnă toate acestea ? Mai întîi : cui i se oferă aici, de fapt, cununa de lauri ? Comandantul de oști sau împăratul este cel căruia i se arată asemenea cinstire, sau statuia ? Se va spune, desigur, că primul. De fapt, blocul de marmură în care este reprezentat comandantul de oști sau împăratul nu merită această onoare. Dar comandantul sau împăratul este doar reprezentat aici și, în consecință, și ceea ce i se întîmplă plăcut sau neplăcut poate fi doar reprezentat. Și, de asemenea, persoana care i-a făcut ceva plăcut sau neplăcut poate fi doar reprezentată, adică ea există doar abstract. Iar toate cele care sînt puse astfel în relație abstractă trebuie să aparțină uneia și *aceleiași* lumi abstracte : comandantul sau împăratul, și femeia cu cununa de lauri.

Scanned with CamScanner

Dar lumea abstractă în care se găsește comandantul de oști începe de deasupra soclului. Din contră, soclul și treptele care conduc de la sol spre el aparțin lumii reale concrete. Prin urmare, aceleiași lumi îi aparține și ceea ce se află pe trepte. Ceea ce stă pe trepte stă nostru, în această lume, nu este femeia reprezentat ca stînd pe ele. Pe scurt, în această lume concretă, reală, există numai realul concret. Dar realul concret, care apare, în cazul nostru, în acestă lume, nu este femeia reprezentată, ci statuia ei. Deci o statuie este cea care aduce omagii comandantului sau împăratului. În general spus, o esență materială și materialmente reală se impune și acționează în lumea abstractă și intră cu ea într-o relație pur abstractă.

Cineva se poate întreba, în sfîrșit, pentru ce treapta soclului nu ar putea fi folosită ca postament pentru o statuie, precum soclul însuși. Să zicem că acesta ar fi și aici cazul. În statuia aflată pe treapta soclului, să zicem, ar fi reprezentată o femeie. Această femeie ar fi reprezentată ca și cum ar oferi comandantului sau împăratului cununa de lauri. Acum trebuie avut în vedere mai cu seamă faptul: personajul întinde cununa *de jos* în sus. Dar acolo jos nu există, cu toată certitudinea, personajul feminin. *Acesta* ar putea, dat fiind că este numai *reprezentat,* să se afle jos tot numai în *reprezentare* sau să fie numai *reprezentat* ca aflîndu-se jos pe un soclu. Dar, în acest caz, ar trebui să fie reprezentat și *soclul.*

Dar soclul este concret material. Prin urmare, și tot ceea ce se găsește acolo jos, mai cu seamă personajul ce întinde cununa de lauri de jos, există acolo nu abstract, ci în realitatea fizică. Dar acest ceva este tocmai statuia. Sau, dacă se insistă pe faptul că nu o statuie, adică un bloc de marmură, ci un om ar întinde cununa de lauri în sus, atunci acest om este, totuși, un om de piatră sau un *om încremenit*

Scanned with CamScanner

ca o piatră. Numai despre un atare om se poate spune că se află corporal aici jos și că întinde de jos o cunună de lauri. Și atunci, firește, și cununa de lauri este una înțepenită ca piatra.

Dar să contemplăm mișcarea „brațului statuii" — să mi se ierte această absurdă asociere de cuvinte — și din punctul de vedere contrar. Femeia împietrită întinde cununa de lauri, spuneam, de jos. Ea o întinde, pe de altă parte, în sus, *deasupra soclului*. Pe acest soclu *nu* se află însă comandantul sau împăratul, ci *statuia* acestuia, adică blocul de marmură. Nici cei mai mari comandanți și împărați nu obișnuiesc, precum vechii sfinți stîlpnici, să-și petreacă viața pe socluri sau măcar să călărească pe acestea ; numai statuile stau pe socluri. Prin urmare, în acea operă de artă o statuie întinde unei alte *statui* o cunună de lauri, nu una reală, ci reprezentarea sculpturală a ei. Sau, dacă se insistă din nou că aici e vorba despre oameni și cunună de lauri, un om împietrit întinde unui comandant sau împărat împietrit o cunună de lauri împietrită.

Imaginea de ansamblu pe care o obțin pînă la urmă este următoarea : din mulțimea care se mișcă pe stradă și cîteodată își face de lucru pe treptele acelui soclu, iese un om, dar un om de piatră, și urcă treptele spre a omagia — nu pe comandantul sau pe împăratul reprezentat, care nu se află acolo sus —, ci statuia acestuia, oferindu-i o cunună de lauri împietrită. Peste faptul că această cunună nu o merită *statuia*, ci cel mult omul care este reprezentat în statuia ce se găsește sus, omul împietrit trece, într-un act de buimăceală spirituală de care poate fi capabil, pînă la urmă, un om împietrit.

Sau un alt caz : văd într-un cimitir o femeie de piatră îmbrățișînd un monument funerar de piatră. Spun : o femeie *de* piatră ; căci dacă femeia ar fi fost numai *reprezentată* în

Scanned with CamScanner

piatră, atunci ea ar fi fost *reprezentată* ca îmbrățișînd monumentul. Iar asta ar însemna că și monumentul este reprezentat. Dar monumentul este fizicește real, este de pildă un obelisc de piatră real. În acest caz, însă, și personajul este la fel de real. Este o femeie împietrită. Aflăm, prin urmare, nu numai că există femei de piatră, ci și că femeile de piatră pot îmbrățișa monumente funerare. Aici, adaug de îndată : la Veneția pot fi văzuți chiar și oameni de marmură îndureraţi, transformați în monument funerar de marmură. Iar cine merge în unele cimitire italienești, vede acolo oameni de piatră și de bronz de cele mai diferite tipuri, pe sarcofage de marmură și de bronz, pe obeliscuri ș.a.m.d. și, în fine, stînd pe pămîntul gol, așezați, culcați, tolăniți neglijent — o adevărată harababură de așa-zisă *artă* plastică.

Altă dată văd o scenă de război reprezentată pe un soclu de marmură și văd apoi această scenă continuînd în lumea reală, de pildă pe treptele soclului. Pe acestea stau trofee de piatră, care, în ciuda realității lor fizice evidente, pretind să aparțină scenei reprezentate, situație nu mai puțin absurdă decît aceea în care aș închide seara ușa dormitorului pentru ca să nu revină o făptură care m-a chinuit în vis, sau în care aș lăsa-o deschisă pentru ca o zînă bună care m-a vizitat în vis noaptea trecută să-și găsească mai lesne drumul.

Sau văd o năframă aparținînd unei scene sau unui personaj, deci reprezentată, atîrnînd peste bordura soclului și mulîndu-se pe aceasta, sau văd o asemenea năframă reprezentată, care înfășoară un personaj din lumea reprezentată, înfășurînd *totdată* și soclul — ceea ce este o nerozie și mai mare.

În toate asemenea cazuri se petrece cea mai urîtă confuzie cu care poate fi confruntat un artist, și anume confuzia dintre lumea exis-

Scanned with CamScanner

tentă doar abstract a reprezentatului și lumea reală din punct de vedere fizic a soclului, a treptelor soclului etc. Ceea ce este doar abstract este considerat în același timp ca fizic real, iar ceea ce este fizic real este considerat drept ceva doar abstract. Opera de artă decade din rolul ei sau oscilează între rolul ei și realitate, pendulează între aparență și realitate.

Dar toate aceste confuzii le putem caracteriza ca încălcări ale unui principiu care decurge cu de la sine înțeleasă necesitate din natura operei de artă, și mai cu seamă a operei de artă sculpturală. Îl numim principiul *delimitării unitare a lumii abstracte unitare a operei de artă* față de lumea înconjurătoare, reală din punct de vedere fizic. Mai cu seamă în sculptură acesta se precizează mai net ca principiu al delimitării lumii abstracte a operei de artă sculpturale față de realitatea înconjurătoare. Și, cu referire la cazul pomenit primul mai sus, el va fi definit mai precis ca principiu al unității suprafețelor de delimitare materiale pe care se ridică opera de artă sculpturală. Cum se va vedea numaidecît, acestui principiu îi corespunde în pictură principiul unității înrămării.

Legea unității mijlocului de reprezentare

Principial asemănător cu larg răspînditele păcate artistice ale sculpturii, aici menționate, a căror înmulțire în continuare ar putea finalmente să distrugă sculptura, este un alt păcat al sculpturii pe care, de asemenea, îl întîlnim nu rareori.

Din nou vorbesc mai întîi prin exemple : să zicem că pe un soclu de piatră stă o statuie de bronz. Statuia are tot dreptul la aceasta. Dar nu stă numai statuia, ci stă și omul re-

Scanned with CamScanner

prezentat. Adică, el este *reprezentat* ca stînd în picioare. Dar pe ce stă omul? Întrucît el este reprezentat ca stînd în picioare, atunci și solul pe care stă trebuie să fie reprezentat. Dar aici nu există nici un fel de sol reprezentat. Artistul dorește ca omul reprezentat să stea pe soclul de piatră. Dar acesta este caracterizat ca soclu, ca acest lucru real din punct de vedere fizic; așadar, și ceea ce stă pe el este ceva real din punct de vedere fizic. Dacă în realitate acest ceva este un om, atunci este unul căruia i s-a întîmplat nenorocirea de a fi *încremenit în bronz.*

Dar să vorbim la modul pozitiv. Presupunînd că omul ar trebui reprezentat ca stînd în picioare undeva, atunci ar exista în acest sens un singur mijloc. Nu numai personajul, ci și faptul de a sta și solul pe care stă ar trebui să fie reprezentate în același material. În cazul nostru, ar trebui ca și solul să fie reprezentat tot în bronz. Cu alte cuvinte, o sculptură în bronz care reprezintă omul ca stînd pe sol ar trebui așezată pe un soclu care să o despartă de lumea realității. Acest soclu ar putea fi de piatră. Din contră, solul ținînd de omul reprezentat poate fi reprezentat numai ca aparținînd omului, și *nu* soclului, astfel încît el este reprezentat, o dată cu acesta, în una și aceeași masă de bronz.

Dar să alăturăm de îndată acestui exemplu un altul. Un nud feminin este reprezentat ca întins pe un val de mare. Cel puțin așa spune catalogul. În realitate, eu văd o statuetă de bronz care zace în mod ciudat pe o farfurie de piatră prețioasă, precum pe o tavă. Ca să nu cadă, este cumva bine țintuită pe aceasta. Această imagine este produsă în mod necesar de diferențierea materialului. Iar dacă imaginea în discuție nu este *necesară*, ea este cel puțin *firească*. Eu văd, în întregul pe care îl am în față, elemente diferite, asociate numai exterior, colo bronz, ici piatră, și atribui aces-

Scanned with CamScanner

tei diversități, firește, semnificații sau funcții diferite. Iar asta o fac în mod natural, astfel încît le consider pe amîndouă drept ceea ce mi se înfățișează în chip nemijlocit. Dar în bucata de bronz modelat, eu recunosc de îndată o *statuetă* : iar această statuetă o văd de fapt pe un lucru cu totul altfel structurat, pe care-l văd în afara ei, anume, o văd zăcînd pe farfuria de piatră. Desigur, nu asta este imaginea dorită de artist, ci el „vrea să spună" ceea ce spune *catalogul*. Dar această imagine mi-ar fi fost firească numai cu condiția ca imaginea dobîndită din contemplarea statuii de bronz — anume, că formele pe care le văd au semnificația unei reprezentări — s-ar transfera, de la sine și cu necesitate internă, asupra a ceea ce se găsește dedesubt. Pentru aceasta, condiția ar fi fost, însă, ca eu să fi văzut bronz și aici ; deoarece numai formelor de bronz le este asociată această imagine în contemplarea statuetei. Faptul că eu, din contră, văd mai jos cu totul altceva, trebuie mai degrabă să mă *împiedice* să realizez acest transfer. Așadar, eu realizez firesc imaginea comică în care pe o farfurie de piatră zace o statuetă de bronz solid țintuită. Faptul că, în chip straniu, farfuria sau tava este prevăzută cu linii care trebuie să „reprezinte" valurile mării nu schimbă cu nimic această situație.

Cu aceasta, am ajuns acum la o nouă regulă generală : reprezentarea sculpturală a unui personaj cere reprezentarea simultană a solului pe care stă personajul reprezenat „dintr-o bucată", deci, în orice caz, în același material.

Această regulă este, însă, numai un caz al unui principiu mult mai general al artei sculpturale.

Am menționat deja la început frumoasa expresie a lui Klinger : fiecare material are spiritul său propriu și propria sa poezie. Și am

Scanned with CamScanner

înlocuit-o printr-o frază ce sună mai simplu și mai complex : fiecare material și fiece tehnică creează anumite condiții pentru opera de artă și pentru contemplarea de către noi a acesteia sau creează o „regulă de joc". Aceste condiții trebuie însă să fie pretutindeni aceleași, la una și aceeași operă de artă, întrucît opera de artă devine această operă de artă, deosebită de altele, abia prin contemplarea mea. „Regula jocului" trebuie să rămînă *aceeași* regulă de joc. Opera de artă unitară necesită o contemplare *unitară* sau, luînd din nou ca sprijin expresia lui Klinger, o operă de artă unitară trebuie să respire un „spirit" unitar sau o „poezie" unitară ; asta, pentru că tocmai prin acest anumit spirit și prin această anumită poezie opera de artă devine abia deosebită de celelalte opere de artă. Dar faptul că opera de artă necesită o contemplare unitară înseamnă mai cu seamă că ea necesită pretutindeni aceeași modalitate de apreciere a raportului între reprezentare și ceea ce este reprezentat, o pretutindeni aceeași manieră de a extrage din datul sensibil lumea abstractă. Dar acestei reguli opera de artă nu-i poate răspunde decît prin identitatea absolută a materialului său și a tehnicii întrebuințate pentru acesta.

Justețea acestui principiu, care, precum se vede, depășește cu mult regula formulată *mai sus*, iese în evidență nemijlocit la celelalte arte. O dramă nu poate fi scrisă jumătate într-o limbă și jumătate în altă limbă. N-ar merge, mai bine zis, nu s-ar putea ca, într-o gravură, anumite părți să fie nu gravate, ci reproduse în culoare, eventual în ulei. Presupunînd că s-ar petrece așa ceva, am avea în realitate o reunire a două felii din două opere de artă diferite, ale căror conținuturi nu s-ar potrivi deloc unul cu altul.

Dar astfel nu s-ar epuiza absurditatea unei asemenea înnădiri a unei „opere de artă". Iar

Scanned with CamScanner

dacă *am vedea* în realitate o atare alăturare de felii a diferite opere de artă, o asemenea „operă de artă" *ar pretinde* să fie luată drept una unitară ; ar pretinde, așadar, contemplarea unitară. Dar dacă am face asta, ar rezulta ceva cu totul straniu. Culoarea din partea *pictată* a filei în rest gravate ar fi reproducerea culorii unui obiect și ar fi socotită ca atare. Așadar, în opera de artă, în general, culoarea percepută ar apărea drept culoare a obiectelor reprezentate. Apoi ar trebui să privim culoarea pe care o percepem în părțile *gravate* ale filei *de asemenea* drept culoare a obiectelor reprezentate. Mai ales dacă aici ar fi reprezentați oameni, aceștia ar fi reprezentați, de pildă, ca oameni *albi ca hîrtia* și, în plus, ca oameni ale căror suprafețe corporale ar avea o ciudat de împopoțonată textură. Astfel, însă, sensul întregii „opere de artă" s-ar transforma în nonsens.

Dar aceea ce este nonsens în oricare alt domeniu al artei, sculptorul înțelege că are dreptul să-și îngăduie din plin. El face asta, precum am văzut, de pildă atunci cînd omite să plăsmuiască solul de reprezentat din același material din care este plăsmuită în general statuia sau statueta. Dar el poate face asta și în felurite alte moduri.

De exemplu, unei statui de broz sau de marmură i se pun ochi de sticlă ; în același timp, aceștia au *culoarea* unor ochi reali. Desigur, noi apreciem caracterul vitros al materialului prin care sînt reprezentați ochii ca reproducere a caracterului vitros al ochilor reali, iar culoarea dată sticlei, drept culoare a unor ochi reali. Acum apar însă două posibilități : fie am în față o operă de artă, care poartă numele de „reprezentare sculpturală a unei perechi de ochi", inclusă într-o altă operă de artă care semnifică : „reprezentare în marmură sau în bronz a unui om", și anume, a unui om fără ochi, fie, dacă dăm curs cerin-

Scanned with CamScanner

ței operei de artă de a fi contemplată ca unitară, transferăm „regula de joc" valabilă pentru ochi asupra omului întreg, adică : în măsura în care reprezentarea ochilor se apropie de realitate, se apropie, în ipoteza contemplării unitare, și toate celelalte părți ale unei opere de artă de realitate, în *măsură* egală. Iar aceasta înseamnă : pe cît de sigur ochii de sticlă colorați reproduc caracterul și culoarea ochilor reali, tot pe atît de sigur marmura sau bronzul celorlalte părți reprezintă un om de marmură sau de bronz.

Același lucru se petrece atunci cînd la o statuie de marmură albă cingătoarea este modelată din bronz sau imită bronzul, ori atunci cînd îmbrăcămintea este modelată din marmură de altă culoare etc. În acest caz, opera de artă se dezagregă, în mod necesar, într-o pluralitate de opere de artă. O operă de artă reprezintă o statuie de marmură, alta — o cingătoare de bronz, respectiv un veșmînt de marmură drapat în jurul operei de artă. În ultimul caz, sîntem informați nu numai că statuile poartă haine, ci și că poartă haine de marmură. Sau, dacă exercităm și aici contemplarea unitară pe care opera de artă o pretinde, în ciuda tuturor acestora, de la noi, atunci lucrurile se petrec așa : bronzul cingătorii redă o cingătoare de bronz, așadar, marmura corpului redă un corp de marmură. Sau, în cazul al doilea : culoarea galbenă a marmurei în care este reprodus veșmîntul este interpretată de noi ca reproducere a culorii veșmîntului. Faptul că noi vedem la veșmîntul personajului reprezentat această culoare diferită de culoarea corpului, nu poate avea pentru noi, de fapt, decît sensul că această diferență de culoare trebuie să reprezinte o deosebire asemănătoare a culorilor din obiectul reprezentat, mai cu seamă din persoana reprezentată. În acest caz, pentru impresia noastră, și marmura albă care reproduce corpul și capul

Scanned with CamScanner

este reproducerea unora albe ca marmura, iar dacă marmura este alb-albăstrie — reproducerea unui corp și cap cadaverice, alb-albăstrii. Asta este, de fapt, impresia înspăimîntătoare pe care o produce sunetul lui Beethoven cuiva care nu contemplă părțile individuale ale operei de artă în sine, ci percepe întregul ca operă de artă unitară, asupra cuiva care, în plus, nu este orbit estetic de entuziasmul față de pretins noua revelație — care, de fapt, este reînnoirea unui vechi motiv dintr-o artă primitivă sau decadentă — sau care, în loc să lase opera de artă să acționeze asupră-i așa cum este ea, se dedă unor pretinse reflecții „filozofice". Regula căreia i se împotrivește orice atitudine de acest fel a artistului este mai sus desemnata regulă a unității spiritului și poeziei în opera de artă unitară, sau, fără această întorsătură de frază poetică, este regula unității în modalitatea reprezentării, în compromisul dintre mijlocul de reprezentare și reprezentat. Pe scurt, este regula absolutei unități a materialului și a absolut identicei apropieri de realitatea de reprodus, prin urmare, regula unității materialului și a tehnicii. Dacă într-o parte a operei de artă materialul este altul decît în celelalte părți ale aceleiași opere de artă, sau tehnica este una aici, alta dincolo, atunci mă văd situat mai întîi într-un punct de vedere, apoi în alt punct de vedere al contemplării și aprecierii operei de artă existente sensibil. Eu contemplu, în mod necesar, o parte și o apreciez așa cum cer aici materialul și tehnica, și privesc apoi altă parte și exercit față de ea o altă modalitate de apreciere. Opera de artă însăși îmi impune aceasta. Ea îmi interzice, așadar, să mă confrunt, contemplînd, cu întregul, în același mod. Iar asta înseamnă : ea îmi interzice să contemplu întregul ca întreg. Dar în măsura în care opera de artă apare pentru mine în general și sensul ei e dobîndit prin tipul de

Scanned with CamScanner

contemplare, iar sensul ei unitar, prin contemplarea *unitară*, pentru mine, dintr-o asemenea contemplare disociată nu apare nici o operă de artă unitară și nici un sens unitar al acesteia, ci pentru mine apar o mulțime de opere de artă îmbucătățite sau torsuri de opere de artă.

Dacă însă percep opera de artă drept ceea ce ea *pretinde* să fie, așadar drept ceva *unitar*, atunci dau peste nonsensurile arătate mai sus. În acest caz, mi se revelează bizareria veșmintelor de marmură, a corpurilor albe ca marmura ș.a.m.d.

Poate că cineva crede că impresia de contradicție internă pe care o face compunerea operei de artă din diverse materiale dispare dacă ea este contemplată de la o distanță mai mare, și poate că pretinde, în consecință, o asemenea contemplare. Într-adevăr, atunci contradicția se poate atenua și, pentru unii, poate în cele din urmă dispărea. Dar compunerea din materiale diverse nu există pentru mine pentru a *dispărea*. Atunci cînd, de pildă, văd o operă de artă compusă din bucăți de marmură divers colorate, în general culoarea îmi apare ca reflex cromatic al *marmurei*. Prin urmare, recunosc marmura divers colorată *ca atare*. Astfel însă, pentru mine, opera de artă este tocmai acel lucru îmbucătățit și contradictoriu în sine. Iar dacă nu recunosc opera de artă drept ceea ce este, și mai ales diferitele culori ca reflexe divers colorate ale unui material divers, atunci la ce bună *osteneala?*

Asemenea asocieri de diverse materiale, și apoi de diverse tehnici, sînt scuzabile pe o treaptă primitivă de evoluție a artei. Din contră, în arta evoluată ele semnifică o recădere în barbarie, o decadență, o abandonare a artei în interesul noului, a nemaiauzitului, a șmecheriei, sau înseamnă — și acesta este cazul cel mai fericit — o dibuire în scopul rezolvării

Scanned with CamScanner

unei probleme. Așa se petrec lucrurile de fapt în cazul la care am făcut aluzie la sfîrșit. În acest caz, problema de rezolvat este problema preluării întregii vieți cromatice în sculptură, fără ca, totuși, prin *învelișul* colorat, materialul să fie nimicit pentru ochi, iar „spiritul" său și „poezia" sa să fie distruse pentru impresia nemijlocită. La urma urmei, nu trebuie să-l dojenim pe acela care greșește în încercarea de a rezolva asemenea probleme. Dar este bine a-l blama pe cel care socotește că drumul erorii ar fi revelarea geniului. Este, într-adevăr, o revelare a omului care greșește, care, de altfel, poate fi geniu. Și, desigur, în cazul în discuție, artistul s-a arătat ca atare în perfecționarea individuală a părților operei sale de artă. Eventual, în măsura în care a *greșit* măreț și neobișnuit, în care s-a arătat măreț în artă. Asta nu împiedică, totuși, ca greșeala sa să fie o mare *greșeală*.

Dar foarte rău sfătuit este acela care socotește că poate justifica asocierea diverselor materiale în una și aceeași operă de artă prin invocarea barbariei antice — de pildă a implantării de ochi de sticlă sau de pietre prețioase în statuile de bronz antice — sau a statuilor criselefantine antice. Barbaria nu încetează a fi barbarie prin faptul că este antică.

Legea continuității vizibile a maselor

În sfîrșit, în acest context mai trebuie arătat un al treilea punct. Sculptura, am văzut, nu reprezintă alt spațiu decît acela pe care îl umplu corpurile reprezentate; ea nu reprezintă, așadar, nici un spațiu *între* corpuri. Prin urmare, ea nu poate să reprezinte o *conexiune* sau un raport care ar fi *înlesnite* cumva de un spațiu aflat între părțile reprezentatului. Cu toate acestea, ea reprezintă obiectele izolate drept conexe din punct de vedere spațial.

Scanned with CamScanner

Aici, însă, întrebarea este *cum* ar putea ea face asta sau prin ce *mijloc* ar caracteriza ea o diversitate ca spațial conexă.

Să ne aducem aminte, mai întîi, de faptul că artele spațiale în general nu țintesc finalmente la reproducerea *spațiului* ca *atare*, ci la reprezentarea *vieții* existente în acesta. Și, în consecință, nu țintesc, în ultimă instanță, la *conexiuni* spațiale ca *atare*, ci la *conexiuni vitale*.

Astfel sculptura reprezintă, cînd reproduce un singur corp animat, *conexiunea vitală unitară* a unui *individ*. Ea redă și aici, în măsura în care reproduce diferitele *părți* ale corpului, o *diversitate* spațială. Și redă această diversitate spațială ca pe ceva omogen. Dar această omogenitate este omogenitatea unui purtător al unei *conexiuni vitale unice*.

Dar *unitatea* acestei conexiuni vitale ne este indicată în realitate prin *continuitatea masei* corporale. În corpul unitar, în care toate părțile formează o nemijlocită *unitate de masă*, curge o viață unică — avînd un singur punct de plecare, „eul" — prin întregul corp, pînă în vîrful degetelor. Că asta așa este, ne-o spune trăirea noastră nemijlocită. În același timp, această continuitate a masei este, pentru această nemijlocit resimțită unitate vitală sau unitate a unei conexiuni vitale, *premisa* necesară. În consecință, și pentru *reprezentarea* sculpturală a conexiunii vitale a unui individ, continuitatea masei de reprezentat este *purtătorul* sensibil necesar.

Aici este vorba în primul rînd despre reprezentarea unui individ unic. Dar lucrurile se întîmplă absolut la fel dacă trebuie reprezentați omogen *mai mulți* indivizi, sau un individ ori un *lucru*. Și aici, obiectul propriu al reprezentării este întotdeauna o conexiune vitală neîntreruptă. Dar, conform celor spuse mai sus, sculptura poate reprezenta aceasta numai ca pe ceva nemediat de vreun spațiu

Scanned with CamScanner

intermediar, aşadar numai în măsura în care conexiunea vitală există pentru noi nemijlocit *fără* un asemenea spaţiu.

Dar acesta este cazul doar atunci cînd personajele reprezentate se *ating* trupeşte nemijlocit. Doar atunci ele formează o conexiune vitală nemediată de vreun spaţiu. Viaţa, şi mai cu seamă activitatea volitivă a personajului care ţine, care poartă sau susţine, se comunică nemijlocit — nu în realitate, ci pentru impresia noastră directă sau pentru „senzaţia" noastră — elementului ţinut, purtat, susţinut. Ceea ce i se întîmplă celui din urmă apare ca *emanaţie* nemijlocită a activităţii celui care ţine, poartă, susţine, sau ca nemijlocită *continuare* a acesteia ; viaţa ambelor personaje devine pentru noi un unic şuvoi vital sau *flux vital* care trece din unul în altul. În acelaşi timp, *numai* dintr-o atare nemijlocită atingere dobîndim *impresia* fluxului vital unitar care trece de la un corp la altul, prin urmare, impresia de conexiune vitală nemijlocită.

Dar această atingere nemijlocită a corpurilor şi, astfel, impresia vieţii care curge nemijlocit de la un personaj la altul şi curge înăuntrul lor, este exprimată de reprezentarea sculpturală — şi numai astfel poate fi exprimată — prin *continuitatea maselor*, adică prin nemijlocita continuitate a maselor care reproduc personajele individuale. Doar aceasta exclude imaginea unui spaţiu care intervine cu forţa între structuri — fie chiar şi o secţiune spaţială foarte îngustă — şi, astfel, exclude imaginea că figurile ar fi plăsmuite *în sine*, că, aşadar, sînt reproduse unităţi vitale *închise* în sine. De aceea, doar ea este purtătorul posibil al ideii unei vieţi ce *nu* este închisă în sine, ci curge nemijlocit de la un personaj la altul, sau al reprezentării unui flux vital unic ce le străbate. În măsura în care vedem părţile masei contopindu-se într-o masă unică sau avem această impresie nemijlocită,

Scanned with CamScanner

noi putem avea — și putem avea numai — impresia nemijlocitei revărsări a vieții unui personaj în celălalt.

Dar dacă omogenitatea sau conexiunea interioară a diferitelor personaje este reprezentabilă numai în măsura în care respectiva conexiune este o conexiune corporală nemijlocită, adică numai în măsura în care ea constă într-o *atingere* corporală, atunci ea se petrece întotdeauna numai *în locul* în care apare atingerea nemijlocită sau în măsura în care poate părea produsă prin atingerea ce se petrece în acest *loc*. Cu alte cuvinte, conexiunea vitală reprezentată apare întotdeauna doar ca una *mijlocită* printr-o anumită atingere corporală. Dacă, de pildă, într-o reprezentare sculpturală un personaj atinge mîna altuia, între ele apare o relație numai în măsură în care poate apărea *mijlocită* de *mîinile* care se prind. Dar, mulțumită importanței deosebite pe care o au mîinile pentru relația între diferite personaje, prin prinderea reciprocă a mîinilor personajele *în ansamblu* pot apărea situate în relație reciprocă animată.

Dar faptul că diferitele personaje reproduse sculptural astfel se *ating*, iar prin locul atingerii pătrunde un curent vital unitar, poate fi făcut credibil de către sculptor numai prin intermediul continuității maselor. Masa unitară este unicul reprezentant sensibil posibil al unității vitale care se reprezintă.

De aceea, însă, reprezentarea sculpturală a unui grup, adică reprezentarea sculpturală a asocierii unor personaje, este închisă în granițe strîmte. Presupunînd că un sculptor vrea să confrunte personajele fără să le pună în atingere corporală și fără să facă sensibilă confruntarea prin *mijlocirea* continuității maselor, atunci el creează, de fapt, două *statui*. Dacă ele ar fi așezate pe o aceeași bază unică, ar rămîne totuși două statui unite printr-o bază, fără ca personajele reprezentate să aibă

Scanned with CamScanner

ceva de a face unul cu altul. Iar dacă am vedea personajele privindu-se și zîmbindu-și, ar rezulta, astfel, absurditatea că *două statui* se privesc și-și zîmbesc. Dat fiind că privirea sau zîmbetul dintre două personaje separate spațial nu pot fi reprezentate ca petrecîndu-se prin spațiul vid, ar trebui, dacă trebuie reprezentat așa ceva, să fie co-reprezentat și spațiul vid. Dar, tocmai, acesta *nu* e cazul. Numai între *statui* se găsește spațiu, și anume spațiu *real*. Nu personajele reprezentate, ci numai statuile pot, în consecință, să stea în relație reciprocă prin spațiul vid, prin urmare și să se privească sau să-și zîmbească prin el.

Altfel se petrec lucrurile dacă cele două personaje, cum s-a presupus mai înainte, își ating mîinile, iar această relație corporală nemijlocită se exprimă prin continuitatea maselor. În acest caz, pentru impresia noastră nemijlocită, viața globală a unui personaj se transmite, prin cele două mîini, direct celuilalt. Și, astfel, indirect, și ceea ce există în *privirea* unui personaj, adică atitudinea interioară a unuia față de celălalt care rezidă aici, se poate revărsa în acesta din urmă.

Poate că cineva consideră că ar fi suficient ca cele două personaje reprezentate să fie reprezentate ca stînd pe unul și același *sol* și că cele două sculpturi ar putea fi reunite într-o masă unitară *prin* masa care reproduce *solul*. Și că atunci ar sta în relație corporală și ar apărea, în consecință, conexe. Dar mișcarea interioară sau, cum tocmai am spus, „curentul vital“ nu se transmite niciodată, pentru impresia noastră nemijlocită, de la un personaj, prin picioare, în pămînt, și de aici, prin picioarele celuilalt, în corpul acestuia; la fel de sigur cum prinderea mîinilor poate produce impresia unei atari transmiteri. Relația corporală *mijlocită* de solul unitar reprezentat nu e suficientă pentru a pune în relație reciprocă diferitele personaje, ci pentru asta este necesară atingerea *nemijlocită*

Scanned with CamScanner

a celor două *corpuri*. Din acest punct de vedere, de pildă, „Taurul farnesian" apare ca o monstruozitate. El este o cameră de păpuși transpusă în marmură și la scară.

Dar dacă, așa cum s-a spus mai sus, *continuitatea maselor* este în sculptură mijlocul, și unicul mijloc, de a ni se înlesni impresia unei conexiuni vitale unitare și, astfel, în general, impresia unei conexiuni a diferitelor personaje sau a diverselor părți ale unui întreg, este necesar ca această conexiune a maselor să existe, pentru *impresia* noastră imediată, peste tot.

Aici se învederează din nou de ce asocierea unor materiale diferite în sculptură este un lucru imposibil. Asemenea materiale diferite se asociază, se adaugă unul altuia, se așază împreună, dar ele nu produc, pentru impresia noastră nemijlocită, nici o continuitate a maselor.

Dar și acolo unde materialul este absolut același poate fi anulată continuitatea maselor. Și în acest caz, opera de artă sculpturală se disociază, în mod infailibil, în mai multe opere de artă sau torsuri. Continuitatea maselor este anulată, însă, pentru impresia imediată, și prin orice *incizie* brutală între părți sau prin orice *decupare* radicală. Să presupunem, de pildă, că în locul în care, în statuia „Hermes și copilul Dionysos", copilul pune mîna pe umărul lui Hermes, mîna, conform realității, ar fi decupată dedesubt : în acest caz, n-ar mai fi reprezentată o mînă așezată pe un umăr, ci, dacă am face abstracție, pentru simplificarea explicației, de corpul aferent mîinii, respectiv umărului, am avea o operă de artă în marmură care reprezintă un umăr. Sau, o mînă de piatră ar sta pe un umăr de piatră.

Sau un alt exemplu : am văzut odată undeva o sculptură care pretindea că reprezintă o mamă cu un copil în poală. Dar partea de

Scanned with CamScanner

sculptură care înfățișa copilul era decupată în locul în care ședea copilul, astfel încît apărea impresia unei sculpturi închise în sine. Rezulta impresia nemijlocită că statuia unui copil a fost așezată pe statuia unei mame, și anume, pe acea parte care reprezenta poala ei.

Astfel s-a definit o nouă lege a sculpturii. O formulăm expres ca legea *continuității vizibile a maselor* unei opere sculpturale unitare.

Ea e valabilă, desigur, și în privința veșmîntului care atîrnă pe corp și îl învăluie, precum și, mai ales, în privința oricărei reprezentări a unei relații spațiale între un individ viu și un *lucru* fără viață. Dacă, de pildă, într-o statuie de marmură, acolo unde haina cade sau se mulează pe corp, lipsește conexiunea vizibilă a masei de marmură, adică intervine aici o decupare care anulează, pentru ochi, conexiunea și distruge sau obstaculează impresia de continuitate a maselor, atunci nu mai avem de a face, de fapt, cu o haină destinată corpului, ci cu *reprezentarea* corpului și *reprezentarea unei haine ;* pe scurt, ar fi vorba despre o sculptură agățată de o altă sculptură. Cu alte cuvinte, s-ar naște aceeași impresie care se naște și atunci cînd, de pildă, un corp este modelat din marmură albă, iar haina, din contră, din marmură de alt soi, de pildă, din marmură gălbuie. Putem exprima asta, în ambele cazuri, la fel de corect astfel : o haină de piatră atîrnă în jurul unui om împietrit.

Scanned with CamScanner

Capitolul al şaptelea

ARTA IMAGINII PLANE

Limita laterală a tabloului. Principiul secţiunii picturale

Drumul pe care l-am străbătut, în cele precedente, în examinarea sculpturii, îl putem transforma în lucrul de căpetenie în examinarea picturii, la care trecem acum. Putem anticipa, mai ales, anumite observaţii generale, care corespund acelora cu care am încheiat cercetarea noastră despre sculptură.

Pictura înfăţişează spaţiul şi fiinţe vii şi lucruri din el ; reprezintă întotdeauna, spus mai precis, un *fragment* de spaţiu.

Acest spaţiu reprezentat sau abstract este însă nemărginit spre înapoi. În schimb, el este limitat, în raport cu privitorul, lateral şi spre înainte. Dar pictura nu reprezintă acest fragment de spaţiu ca limitat lateral de pildă, adică nu-l reprezintă ca existînd în sine, ca şi cum ar reda un spaţiu limitat care n-ar fi *parte* a spaţiului *în general*, ci îl reprezintă tocmai ca pe o asemenea *parte*. Spaţiul reprezentat este *socotit* ca aparţinînd spaţiului în general.

Putem spune şi că orice operă de pictură reprezintă spaţiul *în general*. Dar îl reprezintă numai *pînă* la o anumită *limită*. Înţeleg asta în acelaşi sens în care spuneam mai sus că

Scanned with CamScanner

sculptorul care face un bust nu reprezintă un om care ajunge numai pînă la o anumită limită, ci în el este reprezentat un om întreg, însă în așa fel încît *reprezentarea* nu depășește o anumită limită.

Dar la fel ca în sculptură se întîmplă lucrurile și în pictură, nu doar efectiv astfel, cum tocmai spuneam, ci sensul operei de artă depinde de faptul ca această situație să fie *confirmată* și din punct de vedere artistic.

Prin urmare, artistul pictor are grijă ca spațiul sau fragmentul de lume extinsă spațial pe care îl reprezintă *să apară* nemijlocit ca un atare *fragment,* prin urmare ca un spațiu căruia îi este propriu a *continua.*

Asta se poate întîmpla în dublu mod. Una dintre posibilități este aceasta : reprezentarea picturală *decupează,* la o anumită linie de demarcație, net, brusc, *nemijlocit.* Dar face aceasta în așa fel încît ideea că fragmentul de spațiu pe care îl reprezintă este, tocmai, un fragment dintr-un spațiu care *se întinde mai departe* în mod similar să apară nu numai ca posibilă, ci și ca perfect firească.

Formulat negativ, asta înseamnă : artistul *evită* ca spațiul sau ansamblul spațial de obiecte pe care le reprezintă să se termine sau să se încheie într-un loc care marchează un *punct de limită natural,* prin urmare un punct în care un obiect se termină decisiv și în care *începe* un nou obiect. Dacă un peisagist înfățișează, de pildă, o regiune muntoasă, el începe reprezentarea acesteia nu cu o depresiune și o sfîrșește la fel, așa încît să umple suprafața tabloului cu o înălțime delimitată la dreapta și la stînga, ci secționează înălțimea la mijloc. El va secționa, în alt caz, la fel, casele și copacii, norii etc., ba chiar și oamenii ; toate acestea, spre a obține pe cît cu putință impresia că peisajul continuă dincolo de limita reprezentării, conform naturii sale, sau spre a evita impresia absurdă

Scanned with CamScanner

că peisajul sau ceea ce el reprezintă este reprezentat drept ceva care există în lume *izolat* din punct de vedere spațial.

Totuși, asta nu înseamnă că artistul *ar trebui* întotdeauna să secționeze un anumit obiect în asemenea chip. Și fără asta spațiul reprodus poate, desigur, să apară ca întinzîndu-se neîntrerupt. Este necesar doar ca ideea, *firească în sine*, că spațiul reprodus pînă la marginea tabloului este o parte dintr-un spațiu care se întinde neîntrerupt în același fel, pe scurt, că este o *secțiune* operată de artist în *spațiul universal unitar*, să nu fie contrazisă sau obstaculată prin evidențierea obiectelor reproduse sau a părților relativ autonome ale acestora la marginea tabloului.

Principiul reprezentării în desfășurare. Limita de dinainte a tabloului

Alături de acest principiu, pe care l-am desemnat pe scurt drept *principiul secționării*, stă, însă, un alt principiu, care vizează, în alt mod, același efect ; am în vedere principiul *reprezentării în desfășurare*. Aici, impresia spațiului sau a conexiunii lumii extinse spațial și care continuă neîntrerupt nu se obține prin *secționarea* unui întreg unitar în sine, ci, într-un mod specific, este *reprezentat totodată*, nemijlocit, spațiul de dincolo de reprezentare, continuarea spațiului și, astfel, a conexiunii reale dincolo de ceea ce este reprezentat.

Că reprezentarea „se *desfășoară*", înseamnă că ea n-are vreo limită stabilită sau determinabilă, că ea nu conține, așadar, acolo unde sfîrșește pentru percepția imediată. De pildă, într-o reprezentare în pastel, sau în cărbune și pastel, grundul pe care îl socotim în mod special ca suprafața unui carton, nu este perfect acoperit, ci hașurile sînt astfel

Scanned with CamScanner

executate încît ele se *înfățișează* nemijlocit ca hașúri, astfel încît între ele rămîne vizibil grundul. În măsura în care acesta din urmă este cazul, grundul este utilizat și el pentru reprezentare.

Să vorbim mai precis : să zicem că, într-o reprezentare care se desfășoară spre în jos a unui *cap de copil*, acest cap este executat în această manieră de hașúri. În acest caz, pozițiile hașúrilor reprezintă *inclusiv* grundul vizibil printre ele ; așadar, din partea sa, și *grundul* reprezintă acest cap ; grundul este, spus în general, co-purtător al reprezentării sau este și el un *dat care reprezintă*. Ca urmare, și grundul pe care se *desfășoară* reprezentarea — în cazul nostru, fondul de carton — apare, dat fiind că este *același* grund atît înăuntrul, cît și în afara desenului, în *aceeași lumină*, adică *reprezintă* și acel grund aflat dincolo de reprezentare. Dat fiind însă că nu reprezintă vreun obiect, el apare drept reprezentant al unui *spațiu* nedeterminat din punctul de vedere al conținutului său. Ca urmare, desfășurarea desenului este o pierdere a reprezentării într-un atare spațiu fără conținut determinat. Asta nu înseamnă, însă, că reprezentatul ar fi *reprezentat ca* pierzîndu-se în spațiu sau ca dizolvîndu-se în el, ci numai *reprezentarea* se pierde în spațiu. Reprezentarea individului reprezentat lasă o parte din el să iasă din spațiul în general, dar lipsit de o limită precizată, așa precum o ultimă rază de soare, care mai cade încă pe un peisaj seral, evidențiază din acesta, care de asemenea e lipsit de o limită precisă, un șir de munți sau un colț de poiană cu o colibă ș.a.m.d. Ceea ce vedem noi, în acest *din urmă* caz, nu este exclusiv acest *fragment*, ci *întregul* căruia el îi aparține ; peisajul din care șirul de munți sau colțul de poiană este o *parte* ; numai că acest peisaj *iese* exclusiv în acest *loc* din *invizibilitate*. Faptul că datul perceput, cu toate

Scanned with CamScanner

limitele sale, rămîne *fixat* în întregul peisajului este cel care ne îndeamnă aici să percepem în ceea ce vedem întregul, deşi acesta este nedeterminat şi doar presimţit. Aşadar, în cazul în discuţie, noi „vedem" mai mult, într-un anumit sens, decît *vedem*, anume „vedem" spaţiul care se întinde mai departe.

În mod analog percepem, şi în cazul acelei reprezentări în desfăşurare, în ceea ce vedem reprezentat — spaţiul pe care îl reprezintă pentru noi grundul. Şi aici vedem, în acelaşi sens, mai mult decît vedem. Reprezentatul este pentru noi nu doar reprezentatul efectiv, ci *spaţiul* sau lumea spaţială care, însă, devine vizibilă printr-o licărire pe care aici nu raza de soare, precum în cazul de mai sus, ci artistul o face să cadă sau să alunece pe un fragment din ea, într-un loc anumit, dar totuşi nedelimitat.

În acest sens devine aici *co-reprezentat* spaţiul din afara reprezentatului. El este *conţinut implicit* în acesta. Iar asta se întîmplă prin acel artificiu pe care îl caracterizăm ca „reprezentare în desfăşurare". Acest artificiu nu este, însă, o şmecherie, ci un adevărat artificiu *(Kunstgriff)*, adică o *îndemînare artistică (Griff der Kunst)*.

Dar acest artificiu se supune, desigur, premisei schiţate mai sus. Este premisa ca grundul să fie vizibil şi înăuntrul reprezentării şi, prin urmare, grundul pe care se desfăşoară reprezentarea să apară, graţie identităţii sale cu cel dintîi, ca *reprezentînd* ceva. La aceasta se va reveni mai tîrziu.

De altfel, trebuie menţionat, la *amîndouă* tipurile de co-reprezentare a spaţiului din afara reprezentării despre care s-a amintit în cele precedente, că ele sînt valabile numai pentru reprezentarea picturală, în măsura în care ea este, tocmai, *reprezentare*. Din contră, în măsura în care, în locul intenţiei de a re-

Scanned with CamScanner

prezenta apare caracterul *decorativ*, sînt valabile principii contrare. Și despre asta, mai tîrziu.

Limitelor laterale ale spațiului reprezentat li s-a opus mai sus limita de dinainte a acestuia. Această limită este planul tabloului. De aici se întinde spațiul abstract de dincolo de privitor. Rezultă că orice personaj care este astfel pictat sau desenat încît iese din acest spațiu spre înainte, sau pare a ieși cu vreuna din părțile sale, este o absurditate, o decădere a artistului din rolul său. Personajul este, și atunci cînd iese astfel, *reprezentat*, și nu se găsește numai în *reprezentat*, ci și în spațiul real care se întinde în fața planului tabloului, și în care, printre altele, mă găsesc eu. Ceea ce i se pretinde aici, prin urmare, privitorului este, din nou, acea identificare sau confuzie între o lume reală și una doar abstractă, aspect cu care ne-am întîlnit în forme multiple și mai înainte, și pe care l-am desemnat drept cea mai ciudată confuzie pe care ar putea-o face un artist și pe care el ar putea-o impune privitorului.

Despre locul de contemplare

Spațiul abstract al operei de artă, despre ale cărui limite a fost vorba aici, este reprezentat, însă, în arta suprafețelor, prin simboluri reprezentative, care au ele însele numai două dimensiuni. Spre a recunoaște dintre acestea pe cele avute în vedere aici, trebuie să *explicăm* simbolurile. Iar aici apare problema privind *locul pornind de la care* s-ar petrece această explicare și, deci, aprecierea ordonării spațiale *intenționate* a personajelor.

Aici este numaidecît limpede că acest loc nu poate fi acela în care noi *stăm întîmplător*. Faptul că ceea ce se extinde și se ordo-

Scanned with CamScanner

nează în adîncime se evidențiază altfel din fiecare loc de contemplare, și mai cu seamă că obiectele ordonate în șir reprezintă, din fiecare alt loc, o altă ordonare efectivă a obiectelor, ar însemna că tabloul n-ar reprezenta cîtuși de puțin o lume tridimensională *precisă* și mai ales o ordonare precisă în spațiul tridimensional. În realitate, însă, lucrurile nu se petrec așa, ci fiecare tablou *are în vedere* o lume *precisă* de obiecte, și în special o ordonare precisă a obiectelor în spațiul tridimensional. Fiecare tablou pretinde, în consecință, și un loc precis de contemplare a sa, și el este pictat numai pentru acesta. Iar acest loc este unul stabilit o dată pentru totdeauna ; el nu se schimbă, prin urmare, nici o dată cu poziția noastră întîmplătoare față de tablou, nici o dată cu poziția tabloului față de noi.

Locul în discuție, însă, este acela pe care noi l-am adopta *în mod firesc* — în contemplarea a atari obiecte sau a asemenea asocieri de obiecte oferite de tablou, sau în orientarea în raport cu ele — în cazul că obiectele ar aparține *realității*. Este locul din care am putea cuprinde cel mai comod într-o singură privire o atare asociere de obiecte. Este locul care stă „imediat vizavi" de tablou, un loc aflat pe o linie care merge în centrul tabloului și cade perpendicular pe suprafața lui. Aici, „centrul" tabloului nu este, totuși, în mod necesar cel geometric, ci este centrul dinamic, centrul de gravitație al tabloului, locul în care se concentrează ceea ce reprezintă tabloul, sau din care lumea tabloului pare a se extinde în diferite direcții, locul din care noi apreciem firesc dreapta și stînga, sus-ul și jos-ul asocierii de obiecte reproduse. Un asemenea loc îl ocupăm *în gînd*, în aprecierea tabloului, indiferent care ar fi locul nostru real sau locul în care s-ar putea găsi tabloul. Noi judecăm asocierea de obiecte existente în tablou din acest loc *abstract*.

Scanned with CamScanner

Contra acestui lucru pictura a păcătuit, precum se știe, sau, mai exact, a păcătuit ocazional un pictor ori altul. În acest fel, artistul a pus întotdeauna un truc sau un experiment în locul artei. De pildă, într-un tablou așezat sus pe un perete, personajele au fost reprezentate ca și cum nu tabloul, ci ele însele s-ar afla sus și ar fi privite de jos. Dat fiind însă că noi ocupăm de fapt locul nostru abstract — adică locul de apreciere a tabloului — imediat vizavi de tablou, toate figurile și obiectele reprezentate într-un atare tablou apar înclinate spre înapoi și căzînd spre înapoi. Această eroare artistică i se iartă unui Mantegna, de pildă, care a căutat drumuri noi. Dar Mantegna a fost totodată destul de artist pentru a nu se fixa la acest drum.

Sau, într-o frescă de plafon, un artist reprezintă personajele ca și cum nu *fresca*, ci *personajele însele* s-ar găsi pe plafon, și ca și cum acestea ar fi văzute de jos. Dar, în realitate, numai fresca se găsește pe plafon. Asta este, ce-i drept, întotdeauna o *nenorocire* pentru frescă, anume din cauza dificultății contemplării și, prin urmare, a aprecierii. Dar această circumstanță nu privește cîtuși de puțin *personajele* reprezentate în tablou. Cu toate acestea, întîlnim adesea această modalitate de reprezentare.

S-ar putea crede că o asemenea pictură cu „examinare de jos“ ar putea fi justificată în cazurile în care s-a avut în vedere reprezentarea unei înălțări la cer sau a unor personaje care tronează în nori ori a unor scene care se petrec mult deasupra pămîntului. Dar și în asemenea cazuri, noi ne reprezentăm tabloul în minte tot ca aflat vizavi de noi, în felul arătat mai sus, și apreciem ceea ce vedem în mod corespunzător. În privința frescelor de plafon, putem caracteriza această situație și astfel : noi așezăm fresca, în gînd, vertical și ne confruntăm cu ceea ce vedem în ea de

Scanned with CamScanner

la aceeași înălțime. Urmarea este că noi, în ipoteza desemnată, nu vedem personajele ridicîndu-se plutind în văzduh, ci vedem personaje care fug de noi în plan orizontal, cu tălpile în aer. Aceasta este, în realitate, impresia pe care o avem, de pildă, la contemplarea „Înălțării la cer" al lui Correggio, de la Parma.

Despre formă, culoare și lumină

Arta picturală este, ca și cea sculpturală, reprezentare prin reproducere, anume, reproducere a elementelor a ceea ce e de reprezentat. Cele reproduse sînt, acolo ca și aici, culori și forme. Acestea două nu trebuie să aibă, însă pot avea în pictură o cu totul altă poziție, ca să zicem așa — o motivație existențială fundamental diferită de cea din sculptură. De aici rezultă un contrast între două specii de pictură, adică de artă a imaginilor plane, sau între două tipuri de stil al acesteia. Unul poate fi definit ca „stil" al desenului, celălalt, ca „stil" specific pictural. Aici, firește, și cuvîntul „desen" este luat într-un sens special — de altfel, nu neîntrebuințat — anume, în sensul delimitării precise a obiectelor reprezentate și a părților acestora.

În reprezentarea sculpturală, forma și culoarea reprezentate ale obiectelor sînt *în sine* proprii ; în pictură, din contră, cu cît „stilul pictural" specific se manifestă mai mult în ea, cu atît ele sînt, într-un anumit sens, *create* abia prin *lumină*. Amîndouă sînt prezente în măsura în care lumina le dezvăluie, și nu sînt prezente în măsura în care lipsa luminii le lasă nedescoperite. Desigur, ele sînt prezente acolo pentru *gîndire* chiar și fără lumină, însă pentru vederea *noastră*, deci și pentru *contemplarea estetică*, ele sînt create abia prin lumină sau prin bunăvoința luminii.

Scanned with CamScanner

Prin aceasta, și relația reciprocă dintre formă și culoare în pictura „stilului pictural" este alta decît în sculptură. În aceasta culoarea se *adaugă* formei *doar* ca ceva secundar. Din contră, în pictura de tipul așa-zis „pictural", culoarea obiectelor — prin care înțeleg și luminosul și întunecatul *din obiecte* sau ca *însușire* a acestora — este elementul prim. Prin faptul că lumina creează pentru mine culoarea și limitele dintre culori, ea creează, totodată, pentru mine, și formele. Nici *modelarea* cromaticului, prin care acesta își capătă forma sa interioară, adică forma sa *înăuntrul* limitelor siluetei și între limitele prin care părțile obiectelor sînt delimitate una de alta, nu este în sine nimic altceva decît o evidențiere și voalare, sau o relativă evidențiere și voalare a culorilor și, abia *prin aceasta*, a *formelor* obiectelor.

Această importanță a luminii în pictură a fost dilatată cîteodată pînă la nonsens. Asta se petrece atunci cînd cineva vorbește ca și cum în pictură ar exista lumină și efecte de lumină absolut în absența obiectelor, a culorilor și a formelor. Dar lumina nu există pentru noi în realitate, și nici în pictură, adică ea nu este vizibilă pentru noi fără *obiectele* pe care cade și în jurul cărora joacă într-un fel sau altul. Iar o lumină *colorată* sau alta nu există fără obiectele care absorb anumite raze de lumină, și le reflectă pe altele. Astfel, pe de o parte, obiectele și formele sînt create pentru noi prin lumină, dar, pe de altă parte, la fel de bine, lumina este creată prin obiecte ; și formele sînt chemate la existență pentru noi prin culori, dar și invers.

Aceasta pare o contradicție. Dar această contradicție se rezolvă tocmai în esența cu totul specifică a *picturii*. Ceea ce aceasta ne actualizează în *întreg* este unitatea și *alternanța* obiectelor și a spațiului, iar în pictura de tip

Scanned with CamScanner

„pictural" mai cu seamă, alternanța obiectelor și a luminii care domină în spațiu. Sau, definit mai corect și conform sensului propriu, este unitatea și alternanța *vieții* obiectelor cu *viața* care sălășluiește în *lumină*, sau, mai general spus, cu viața *din spațiu*.

În această alternanță, însă, accentul se poate pune pe unul sau pe altul dintre factorii care stau în relație de reciprocitate. Forma și, eventual, culoarea pot să aparțină în cel mai înalt grad și, în sfîrșit, cu totul, ca și în sculptură, obiectelor *în sine*, adică să nu fie create pentru noi abia prin lumină ; e posibilă, în *măsura în care* pictura, adică arta suprafețelor plane, fără a înceta să reproducă spațiul, adică să reprezinte obiectele ca existente în spațiu și conexate între ele prin el, *coincide* totodată cu sculptura. Pe de altă parte, e posibil, și în tot mai mare măsură, ca spațiul, cu forțele care domină în el, și mai ales ca *lumina* din el să se valorifice și, în cele din urmă, să domine în raport cu obiectele. Asta se poate întîmpla în infinit de multe grade. Astfel, vedem tot mai lămurit ieșind la iveală culori și forme, și diferențe de formă și de culoare, după cum lumina le *face* să iasă la iveală *întîmplător*. Vedem apoi cum du-te-vino-ul luminii între obiecte modifică culoarea proprie a obiectelor individuale, mediază între ele, le nivelează. Vedem chiar o culoare proprie a luminii, un „ton" auriu sau roșiatic sau verzui învăluind culoarea obiectelor și, pînă la urmă, înghițind-o cu totul. Pe de altă parte, *formele* se descompun în aer și lumină sau în semiîntunericul spațiului, linia de contur și aspectul detaliului se destramă în „interioare" ; lumina mai face, în sfîrșit, să strălucească fără limite o parte sau alta a unui obiect pe care îl atinge din întîmplare sau în care întîmplător își adună razele risipite, în timp ce alte obiecte apar învăluite în întuneric deplin.

Scanned with CamScanner

Prin toate acestea, însă, spațiul, sau forțele aerului și luminii care domină în el, realizează un tip de negare. Aceasta nu este însă negare în sensul în care am vorbit la sculptură despre negarea estetică, adică nu este *de-realizare*. La fel cum sculptorul lasă statuii de bronz culoarea bronzului și nu înfățișează omul reprezentat drept avînd culoarea bronzului, pictorul, prin faptul că lasă, de pildă, un personaj retras în *semiintuneric*, reprezintă acest personaj, negreșit, *ca* retrăgîndu-se în semiîntuneric și dispărînd relativ aici. Dar, astfel, specificul acestei negații este formulat și pozitiv : adică negarea despre care e vorba aici nu este, ca aceea despre care a fost vorba la sculptură, o negare prin mijlocul tehnic, ci prin *motive obiective*. Pe scurt, este o negare estetică luată din *realitate*. Totuși, și în ea *se neagă*. Dar ceea ce este negat aici, ori, mai exact, mai mult sau mai puțin negat, este *particularul*. Din nou, nu este negat particularul *în sine*, ci existența sa pentru contemplator, adică *este diminuată* pretenția pe care particularul, ca particular sau în aspectul său particular, o ridică sau ar fi ridicat-o.

Această diminuare presupune, însă, în același timp, o *unificare* : da, orice asemenea mijloace de negare luate din realitate sînt *în primul rînd* mijloace de unificare. Pentru că ele sînt așa ceva *poate* particularul să fie relativ negat prin ele, adică poate să-și piardă relativ propria semnificație *ca particular*. El și-o pierde în măsura în care pătrunde în *întreg* și astfel, în același timp, se *dizolvă* relativ în acesta. Dar întregul în care pătrunde particularul și care, chiar prin asta, este ridicat la o tot mai înaltă semnificație, este, în ultimă instanță, *spațiul*.

Acestei negații, care este *specific* proprie picturii, i-am opus mai sus negația de tipul

Scanned with CamScanner

celei pe care am întîlnit-o la contemplarea sculpturii, adică negația în care, prin material și tehnică, reprezentatul este despuiat de o parte din ceea ce îi revine de drept. Am numit-o mai sus „negare prin mijlocul tehnic" și am definit-o, pe de altă parte, în mod expres, ca mijloc al *de-realizării*. Totuși, după cum știm, nici în pictură nu lipsesc astfel de mijloace. Ele au, și în pictură, totodată un efect *unificator*.

Primul și cel mai înalt mijloc al acestei negări l-am întîlnit deja. El este bidimensionalitatea. Aceasta se află în contrast cu realitatea, care se desfășoară pe trei dimensiuni. În același timp, însă, suprafața *reprezintă* spațiul tridimensional. Și încă această *suprafață unifică*, prin propria sa *omogenitate*, obiectele reprezentate. Ea le unifică în acel spațiu pe care îl reprezintă.

Alături de acest mijloc al negației estetice stau, însă, altele, cu efect asemănător. Dintre ele face parte suprafața peste tot egală a masei de vopsea, de ulei, de pastel ș.a.m.d., așternută peste grund, cu *structura* ei de suprafață uniformă, cu modul ei unitar de a se comporta față de lumină, cu asprimea sau netezimea ei, cu strălucirea sau licărirea ei, eventual, cu esența ei transparentă. Forța derealizatoare și unificatoare, totodată, a acestor factori este sporită de învelișul de firnis acolo unde acesta există și, în fine, de geamul ce acoperă tabloul, cu licărirea lui albicioasă sau verzuie, ireală și unificatoare. Nici învelișul de firnis, nici acoperămîntul de sticlă nu sînt, de pildă, doar mijloace de protecție, ci amîndouă fac, pentru ochi, din tabloul pe care-l acoperă, și altceva, și anume ceva în mod specific depărtat de realitate și, în același timp, unificat. De aceea, în legătură cu ele apare întotdeauna întrebarea artistică dacă tabloul permite, respectiv pretinde acest tip determinat de de-realizare și, totodată, unificare.

Scanned with CamScanner

Aici, însă, ne vom aminti de ceea ce am spus mai devreme despre suprafaţa operei de artă *sculpturale*. Acesteia i-am atribuit o *dublă* funcţiune sau am considerat funcţia ei din două direcţii. Am vorbit despre o „piele" a operei de artă sculpturale şi am spus despre ea că, simultan, izolează şi unifică. Sau, mai corect, în măsura în care pielea *îmbracă* în *întregime* opera de artă sculpturală şi o izolează de tot ceea ce-i este exterior, ea o concentrează *totodată*, în sine *însăşi*, în *unitate*.

Această dublă funcţie poate fi însă atribuită şi suprafeţei *tabloului*, şi mai cu seamă învelişului său de verniu sau de sticlă. Totuşi, şi în acest punct apare o deosebire între sculptură şi pictură. Ceea ce, în cea din urmă, s-a aplicat pe grund nu este, precum masa din care este modelată opera de artă sculpturală, expus riscului să apară drept un fragment din contextul material real. De aceea, acest ceva nu are nevoie în acelaşi fel de „pielea" specială care să anuleze acest context real şi prin care masa modelată artistic să fie transformată într-un „individ" specific, aparţinînd unei lumi complet noi. Cu atît mai importantă este în pictură forţa *unificatoare* a învelişului sau a sticlei şi forţa unificatoare a structurii de suprafaţă identice a masei cromatice.

Mijloacele „obiective" de negare le-am desemnat mai sus, *din capul locului*, drept mijloace de unificare. Ele au fost pentru noi mijloace de diminuare a particularului în semnificaţia sa de particular şi astfel, spus pozitiv, mijloace de a valorifica spaţiul în raport cu particularul. Conform celor spuse, însă, şi mijloacele „tehnice" de *„de-realizare"* a particularului sînt, la urma urmei, mijloace de unificare şi de subordonare faţă de întregul care poartă numele generic de „spaţiu". Ele sînt, prin urmare, *şi* mijloace care subordonează particularul, spaţiului şi îi scad relativ din importanţa şi pretenţia sa ca particular.

Scanned with CamScanner

Astfel, mijloacele tehnice și cele obiective de negație par a fi perfect egale în pictură. De fapt, prin asta nu este anulată diferența dintre cele două mijloace de negare estetică. Este cu totul altceva dacă, în opera de artă, reproducerii realității i se adaugă ceva care este străin de realitate sau dacă reprezentatul este introdus într-un mediu unificator obiectiv, adică nestrăin de *realitate* și, astfel, este despuiat mai mult sau mai puțin de individualitatea sa. Rămîne valabil, în ciuda acestei concordanțe, contrastul care constă în faptul că mijloacele „tehnice" de negare neagă *în general*, adică *de-realizează*, pe cînd mijloacele obiective de negare „de-realizează" numai *particularul*, și anume, în sensul că ele îi iau mai mult sau mai puțin din pretenția sa *ca* particular. Se menține, însă, ceea ce le este amîndurora comun : ambele unifică.

Dar putem releva această funcție similară a ambelor și în alt mod. Acea de-realizare pe care o săvîrșesc mijloacele tehnice am numit-o mai devreme o abstractizare sau o intensificare a caracterului idealității estetice. Dar și unificarea în spațiu este o modalitate de idealizare, cu toate că într-un sens special. Spațiul, împreună cu forțele care domină în el, aerul și lumina, se opune corpurilor ca *noncorporal*, ca *material* nesesizabil în mod asemănător. El are, în comparație cu *acestea*, un fel de *„idealitate"*, nu idealitate în contrast cu realitatea, ci tocmai în contrast cu această *corporalitate* sesizabilă. Așadar, în măsura în care mijloacele „obiective" supun *direct* lucrul dominației spațiului, iar „mijloacele tehnice" de negare sau mijloacele de „de-realizare" supun *indirect* lucrurile stăpînirii spațiului, ele dematerializează sau *abstractizează* în sensul dematerializării. *De-realizarea*, însă, este o abstractizare într-un sens *dublu*. Anume, pe de o parte, în sensul de-realizării și, pe de altă parte, în sensul de-materializării. Că abstrac-

Scanned with CamScanner

tizarea în acest al doilea sens este totodată și abstractizare în al treilea sens, adică în sensul interiorizării, vom vedea mai tîrziu.

În sfîrșit, s-ar putea distinge de mijloacele „tehnice" și cele „obiective" ale negării, *un* mijloc de negare care, într-un fel, stă la mijloc între cele două. Am în vedere micșorarea proporției. Ea este, cum s-a subliniat mai devreme, problema reprezentării, și nu a ceea ce este reprezentat. La fel de sigur cum pictorul care își lasă personajele a fi scăldate de lumină sau le lasă retrase în întuneric le *reprezintă* scăldate în lumină și retrase în întuneric, la fel de sigur reprezintă el ceea ce reprezintă la scară mai mică *nu ca* existînd la această scară mică. Totuși, există în lumea realității ceva ce *corespunde* acestei micșorări a proporției. Acest ceva este micșorarea imaginii vizuale atunci cînd contemplăm obiectele aflate la o depărtare mai mare.

Făcînd asta, noi ne înlesnim, totodată, cuprinderea obiectelor într-o unitate spațială și apoi într-o unitate vitală. Artistul redă asemenea imagini vizuale mai mici în același scop. Dar, cu aceasta, s-a spus deja că și *acest* factor care neagă servește *unificării* și, prin aceasta, ridică *spațiul* unificator la o mai deplină semnificație.

Negarea estetică și reprezentatul

Idealitatea specială a reprezentării picturale, care rezultă din cele spuse mai sus, are însă importanță în dublă direcție pentru răspunsul la întrebarea *ce* poate fi reprodus sau reprezentat în arta picturii. În primul rînd, ceea ce în arta picturii este de-realizat sau dematerializat poate, pe de altă parte, să se apropie în măsură deosebită de realitate. Reprezentarea sculpturală este, spuneam mai devreme, în cadrul artelor plastice, cea mai *realistă*. Toc-

Scanned with CamScanner

mai de aceea ea cere, în mod deosebit, *idealitatea reprezentatului,* adică cere ca personajele care sînt așezate în fața noastră în aspectul lor global, tridimensional și disociat de spațiu, deci, absolut *în sine,* să fie și *demne* de acest tip de reprezentare, adică să aibă în ele însele cea mai înaltă semnificație. În acest sens, în pictură e valabil inversul. Reprezentarea picturală este din capul locului în cea mai mare măsură idealistă ; ea este astfel încă prin faptul că *nu* reproduce obiectele în sine și în modalitatea lor de existență absolut tridimensională, ci pe o suprafață și, tocmai prin aceasta, ca parte a spațiului. Dar tocmai de aceea, ea permite și cel mai înalt *realism,* sau poate rîvni la cea mai mare *fidelitate față de realitate.* Ea îngăduie, de pildă, reproducerea fidelă a suprafeței pielii, a strălucirii carnației, a luciului părului, a sclipirii interioare a ochilor, precum și redarea fidelă a caracterului material al lucrurilor fără viață, al mătăsii, al catifelei, al marmurei etc., lucruri care sînt refuzate sculpturii.

Dar faptul că așa este, nu împiedică, totuși, ca factorii de-realizatori în sine să *de-realizeze.* De aceea ei impun *limite* reprezentării, adică ei decid ce anume să fie reprezentat într-un caz dat sau ce poate fi acceptat în conținutul abstract al operei de artă și ce *nu,* și ce fel de elemente, laturi, trăsături să aleagă, în mod firesc, artistul pentru orice context vital reprezentabil în sine, și pe care să le *lase deoparte* în reprezentarea sa. Aici mă gîndesc iarăși, în primul rînd, la factorii tehnici de negare. Dar o importanță asemănătoare au aici factorii obiectivi ai negării estetice, care unifică particularul și, astfel, totodată, diminuează și semnificația sa de particular. Și ei stabilesc ce să fie reprezentat. Ambele categorii de factori se concentrează în observația că, precum în sculptură, și în pictură există o relație reciprocă naturală și o relație de inter-

Scanned with CamScanner

dependență între obiectele reprezentate sau trăsăturile reprezentate ale acestora, pe de o parte, și mijloacele de reprezentare, și mai cu seamă momentele negației estetice ce rezidă în ele, pe de altă parte.

Obiect al reprezentării picturale, spuneam, ar fi în orice caz contopirea particularului și a spațiului. Aici, accentul poate fi pus pe *particular* sau pe *spațiu*. Din aceasta, rezultă, înainte de toate, modalități opuse de reprezentare picturală, care însă se întrepătrund în permanență. Chiar și ceea ce constituie obiectul ideal al reprezentării sculpturale, personajul singular, care reclamă pentru sine — drept ceea ce este în sine — cea mai înaltă semnificație, va putea fi reprezentat pictural. Acesta este, și aici, omul „ideal", frumos, tînăr, în toată splendoarea sa nudă. Dar acesta pretinde, și în arta suprafețelor, în primul rînd o reprezentare completă în *mărime naturală* și reproducerea pură a formei sale în întreg și în detalii, o netă delimitare și o corectă modelare a tuturor părților sale. Iar dacă această apariție omenească depășește, în privința forței, mărimii, corpolenței, măsura umană comună, nu spiritual, ci din punctul de vedere al vieții corporale, atunci și aici mărimea supranaturală pare a fi măsura firească.

Aici, însă, trebuie observat că, în pictură, niciodată, totuși, obiectul singular, fie și cea mai sublimă figură umană, nu revendică *pentru el singur* importanța absolută. Oricît de mare ar fi ponderea sa estetică, el există întotdeauna în spațiu și, prin aceasta, a devenit *o parte a spațiului*. El este asta în mod deosebit de expresiv atunci cînd forțele animate ale spațiului, mai cu seamă ale luminii, îi conferă existență pentru noi. Dar ordonarea personajelor în spațiu — și, eventual, a purtătorilor speciali ai vieții spațiale — care este întotdeauna o relativă subordonare, micșorează din nou măsura, astfel încît putem spune : ceea ce în sculptură cere o măsură precisă, eventual

Scanned with CamScanner

supranaturală, nu cere şi nu suportă în pictură o măsură la fel de mare. Motivul este că obiectul, de fapt, nu este aici „acelaşi". În pictură, el nu este obiectul pur şi simplu, ci este obiectul *în spaţiu*.

Aici premisa a fost reprezentarea unui personaj singular. Dar să presupunem mai departe că e vorba despre oameni asociaţi într-un număr mai mare sau mai mic, sau despre oameni şi lucruri împreună, adică să zicem că sînt astfel reprezentaţi. În acest caz, trebuie observat: încă prin faptul că sînt *reuniţi* în acelaşi spaţiu, aceştia intră în relaţie reciprocă. Poate că aceasta nu constă în nimic altceva decît în faptul că ei trăiesc şi respiră în acelaşi spaţiu. Atunci ia naştere tabloul de grup, simplu sau propriu-zis, sau tabloul care reprezintă o persoană ce se găseşte doar *în compania lucrurilor*, fără însă ca ea să se poarte *activ* faţă de lucruri sau să fie raportată la acestea în mod expres. Şi aici personajul singular poate încă să aibă cea mai mare importanţă în aspectul său corporal global şi în părţile individuale ale acestuia. În acest caz, el are în sine dreptul la structurare autonomă şi la izolare prin puritatea corectă a conturului şi a modelării interioare a corporalităţii sale în toate părţile ei şi în mărimea şi plinătatea ei integrale. Dar acest drept este *micşorat* prin acea simplă existenţă simultană în acelaşi spaţiu.

De această simplă asociere în spaţiu trebuie deosebită, în continuare, reunirea personajelor sau a personajelor şi lucrurilor, care ne apare din relaţia reciprocă evidentă şi eventual *voit activă* a acestora, de pildă, într-o scenă istorică sau mitologică. Aici elementul decisiv nu mai sînt personajele şi lucrurile, ci tocmai această relaţie evidentă. Dar purtătorul ei este tot spaţiul. Aceste relaţii au loc în spaţiu. Astfel, personajele şi lucrurile sînt subordonate spaţiului. Dacă această subordonare se transformă în subordonare faţă de un personaj

Scanned with CamScanner

în care se concentrează întregul, și mai cu seamă evenimentul global din spațiu, atunci acest *personaj* poate, prin asta, să cîștige din nou importanța cea mai mare, chiar și în aspectul său sensibil, și să revendice să iasă în evidență în deplina sa corporalitate, deci și în toată mărimea sa. În acest caz, pretind și celelalte personaje o măsură egală. În acest fel ia naștere, de pildă, marele tablou istoric. Dar și această concentrare se îndeplinește în spațiu. Dar de aici decurge, și în acest caz, necesitatea unei *limite* pentru mărimea *proporției*.

Iar acum să ne imaginăm, ca element decisiv, relațiile reciproce interne, și înainte de toate, cele spirituale și de atmosferă ale personajelor, ca și relațiile lor cu lucrurile. Acum nu mai este vorba despre reliefarea deplină și limitată la sine a unui personaj singular. În aceste relații interioare, individualul ca atare, și mai ales individualul în *plinătatea vieții* sale *corporale* și în *apariția sa sensibilă* delimitată, își pierde relativ semnificația. Cu atît mai covîrșitoare devin aici spațiul, ca purtător al acestor relații, și *atmosfera* din spațiu, în care se condensează tocmai acele relații și animația lor.

Aici se poate întîmpla ca mai ales *culoarea* obiectelor să devină tot mai nesemnificativă, și, ca urmare, să fie acoperită de nuanța, de *coloritul* în care se exprimă în cel mai direct mod acea interioritate a spațiului, „atmosfera", structurată într-un fel sau altul. La fel, puritatea *formei* își poate pierde semnificația de detaliu și în locul ei poate apărea o modelare aparent nepăsătoare față de detaliu, o modelare lejeră, „fluidă". Toate aceste momente de relativă pierdere de semnificație a particularului ca atare condiționează, însă, din partea lor, din nou, o reducere a măsurii. Astfel am ajuns, cum se vede, în sfera tabloului de gen și a peisajului.

Scanned with CamScanner

Și, în sfîrșit, în raport cu ceea ce constituie sensul specific al operei de artă, culoarea în mod special poate deveni atît de nesemnificativă încît, și în reprezentare, culoarea obiectelor particulare să dispară cu totul, iar spațiul și atmosfera purtătoare de aer și lumină să ajungă la dominație necondiționată.

Modelarea și expresia specific sufletescului

Ca și față de culoare, spuneam, relațiile interioare, de atmosferă și spirituale pot fi la fel de indiferente și față de forma obiectelor în detaliu sau față de finisarea lor corectă în detaliu. Astfel își face loc modelarea lejeră și fluidă, aparent „schițată superficial", care-și manifestă intenționat indiferența față de corectitudinea în detaliu. Despre un astfel de tip de modelare a fost vorba încă la sculptură. Dar aici, în pictură, această modalitate de reprezentare mai capătă un sens special. Înainte de toate, accentuez faptul de la sine înțeles că aici, desigur, nu este vorba de o nepăsare *efectivă* față de forma în detaliu, ci despre aparența sau *impresia* de așa ceva. Poate că asemenea tehnică presupune cea mai mare siguranță în modelare, stăpînirea deplină a acesteia. De fapt, numai cine posedă aceasta *pare* a se juca liber cu formele particulare. Mai întîi, în acest punct, în ceea ce privește nepăsarea față de desăvîrșirea formei în amănunt lucrurile se petrec în pictură la fel ca și în sculptură.

Dar ceea ce s-a spus mai devreme, la examinarea modelării sculpturale aparent nepăsătoare față de detalii, devine valabil și aici, și încă în mod special. Este vorba despre faptul că nici această impresie de libertate și lejeritate în modelare nu există acolo de dragul ei înseși, ci fiindcă astfel noi sîntem conduși spre ceea ce există dincolo de această

Scanned with CamScanner

formă particulară. Dar, în pictură, acest ceva este, înainte de toate, „*sufletescul*“ și „*spiritualul*“.

Faptul că acea impresie de nepăsare pentru plăsmuirea corectă a formei în detaliu ne poate conduce, în pictură, spre sufletesc și spiritual ține de modalitatea specială în care noi înțelegem specific-sufletescul din individ sau de tipul special de „empatie“ care are loc aici.

Forța, sănătatea, supleţea vieții trupești, precum și *activitatea volitivă* corporală sau înlesnită de corp „*există*“ în formele corporale. La fel „*există*“ și în trăsăturile feței, în liniile din jurul ochilor și gurii, de pildă, sau într-o ținută generală a corpului *sufletescul* care poate exista aici, de pildă bucuria liniștită, mîhnirea, compasiunea. Dar această „existență“ înseamnă, în cele două cazuri, lucruri diferite. Forța trupească *străbate* nemijlocit formele, care vestesc această forță. Prin faptul că noi *vedem* liniile și formele și desfășurarea lor, și urmărim ceea ce vedem, socotim că *vedem totodată în ele* viața corporală sau că o *presimțim* în ele. Iar întrucît noi *urmărim* contemplînd nu formele *în repaus*, ci *direcția unei mișcări* — de pildă direcția brațului întins sau chiar a capului îndreptat înainte și a privirii, sau ținuta întregului corp —, socotim *a citi* nemijlocit în aceasta o *voință* care ține spre o acțiune sau spre un punct al lumii exterioare, sau prin care se revarsă în corp o mișcare interioară, de pildă, un sentiment de mîndrie.

Altminteri stau lucrurile cu expresia specific interiorului, a vieții sufletești și spirituale închise în sine. Liniile și formele, de pildă cele din jurul ochilor și gurii, care-i servesc spre exprimare, nu sînt *străbătute* nemijlocit de sentimentul bucuriei calme, al mîhnirii, al melancoliei sau de efortul interior al gîndirii, meditației, reflecției etc., așa precum formele

Scanned with CamScanner

musculaturii sînt străbătute nemijlocit de forță și voință. Sufletescul acela *există* în asemenea forme și, totuși, *nu* există în acestea, ci *dincolo* de ele sau *îndărătul* lor. Acest interior ni se apropriază nu în măsura în care noi urmărim contemplînd liniile și ne pierdem în contemplarea lor, ci în măsura în care *privim prin ele* într-un mod inexprimabil. Și această „privire prin" înseamnă, desigur, a vedea, dar nu pentru a ne opri la cele imediat vizibile, ci pentru a merge mai departe și, astfel, a *vedea dincolo* de acele linii și forme. Este o privire într-o depărtare mai mare, mai exact, o privire într-o *adîncime*, și anume tocmai în adîncimea specific sufletescului și spiritualului.

Aceasta este particularitatea „expresiei specific sufletescului și spiritualului" în comparație cu expresia vieții corporale și a forței interioare care curge năvalnic în corp, sau a voinței care țintește spre activitate corporală, respectiv, care este mijlocită prin corp. Forța, sănătatea, activitatea volitivă care străbate corpul își are, ni se pare nouă, *sediul* în ceea ce vedem ; legătura ei cu formele corporale apare ca o legătură *nemijlocit spațială*. Din contră, specific sufletescul sau spiritualul, viața sentimentelor și a dispozițiilor, precum și viața specifică a intelectului, este legată și ea, firește, de formele corporale. Dar *nu* este legată, cu atît mai mult cu cît are mai mult un caracter de „interioritate" închisă în sine, de un *loc anume*.

Acest lucru se vădește a fi subînțeles atunci cînd ochiul este numit „oglinda sufletului". Sîntem pe deplin conștienți, mi se pare, că nu în același sens se „oglindesc" forța și sănătatea corpului în formele trupești. Ceea ce pare *a exista* nemijlocit în chiar formele corporale — iar asta este tocmai viața trupească — nu are nevoie să se *„oglindească"*, abia, în acestea. Încă și mai lămurit lăsăm să

Scanned with CamScanner

se înțeleagă aceeași situație printr-o altă deosebire pe care o facem încă în limbajul obișnuit. Fiindcă noi credem *a vedea* nemijlocit forța în formele corporale, și voința motrice — în modificările lor, noi numim fără a șovăi aceste forme *însele* puternice sau în mișcare. Din contră, nu spunem despre formele ochiului sau ale zonei din jurul său, care ne comunică tristețe, că ar fi *forme întristătoare*, ci aici trist este omul, eul care *se simte „îndărătul"* ochiului. Iar dacă spunem că *privirea* este tristă, facem asta fiindcă în ea sau prin ea *„privește"* acest eu, diferit de ochiul senzorial.

În sfîrșit, ceea ce am în vedere aici apare în modul cel mai deslușit și nemijlocit în faptul că noi *definim*, în general, viața corporală tocmai drept *„corporală"*, și „activitatea trupească" drept „activitate trupească", și *deosebim* de aceasta viața *„sufletească"*. Acea viață se numește „corporală" tocmai fiindcă ea există atît de *nemijlocit* în corp și în formele sale, și apoi în culorile sale. Dimpotrivă, aceasta se numește „sufletească" deoarece ea *nu este așa*, oricît de sigur o simțim noi, totuși, prin formele trupești.

Dar deoarece lucrurile stau astfel, adică noi dobîndim impresia de specific sufletesc și spiritual prin faptul că vedem forme corporale și privim *prin* ele, artistul care vrea să reprezinte un atare sufletesc și spiritual trebuie să ne *provoace* să privim prin corporalul vizibil, așadar să nu rămînem fixați la el. Iar la aceasta ne provoacă în modul cel mai lămurit în măsura în care suscită impresia acelei nepăsări pentru forma în detaliu, acea impresie de lejeritate și de lipsă de intenționalitate. Prin faptul că artistul sau, mai corect, opera de artă nu tinde sau nu pare a tinde spre corectitudinea formei în amănunt, spuneam mai sus, nu tindem nici noi spre aceasta, adică atenția noastră nu se *fixează* la aceasta.

Scanned with CamScanner

Atunci ea poate merge mai departe și se poate îndrepta spre interioritatea care există dincolo de formă. Că, totuși, forma vizibilă este cea prin care noi vedem interioritatea pe care artistul o are în vedere, că ea este reprodusă cu deplină *siguranță*, aceasta este o *premisă* de la sine înțeleasă.

Totuși, asta nu înseamnă că acea lejeritate a modelării sau nepăsarea pentru corectitudinea formei în amănunt ar fi *condiția necesară* pentru ca noi, *în general*, să înțelegem datul sufletesc. Noi vedem acest sufletesc și în personajul *animat*, și-l vedem, de asemenea, și dacă acest personaj animat ne este vizibil cu toate detaliile și în deplină *limpezime*. Dar faptul că se întîmplă astfel nu mai e de la sine înțeles. Pentru noi, totuși, expresia sufletescului *rezidă*, de fapt, tocmai în aceste *forme* determinate. Și ea nu există aici abia prin vreo condiție adăugată, ci există aici în sensul că aceste forme, datorită propriei lor *naturi*, ne permit să privim dincolo de ele sau într-o profunzime, astfel încît să înțelegem sufletescul sau spiritualul care se exprimă în ele.

Dar, pe de altă parte, există, totuși, un contrast firesc și o *emulație* între aceste două tipuri de contemplare, adică aceea care se *fixează* asupra corpului și găsește acolo ceea ce rezidă *nemijlocit* în formele corporale în sensul mai sus arătat, pe de o parte, și contemplarea care trece dincolo de acestea și țintește spre specific sufletesc și spiritual. Adică, cu cît sîntem mai puțin *captivați* de primul tip de contemplare, cu atît putem să ne *dăruim* mai mult celui din urmă. Iar asta înseamnă, totodată, că „sufletescul" ajunge totuși la *deplinul* său efect, ajunge, deci, la eficiența sa *artistică* propriu-zisă, abia în măsura în care opera de artă ne călăuzește *intenționat*, adică prin *mijloace* speciale, dincolo de senzorialul în care sălășluiește sufletul.

Scanned with CamScanner

Sufletul individului și „sufletul spațiului"

Prin cele de mai sus nu am vrut însă să spun că impresia de nepăsare față de corectitudinea formei individuale ar fi *singura* în stare să ne îndemne la *completa* întoarcere a privirii spre specificul sufletesc și spiritual. Există și alte căi, care au aceeași finalitate.

Dar, pentru că vorbim despre asta, trebuie, înainte de orice, să așezăm *alături* de sufletescul despre care a fost vorba pînă aici, de sufletescul care există în individ, așadar de sufletescul în sens restrîns, un alt „sufletesc".

Există, în realitate, un dublu sufletesc pe care îl poate reprezenta pictura. Primul ține de sufletul individului, celălalt este sufletescul *din spațiu*. Pentru pictură există două tipuri de suflet, se poate și așa, în general : sufletul omului și sufletul *spațiului*. Frumusețea corporală, care constă în sănătatea, forța, supleța vieții trupești, o numim, de asemenea, pe drept cuvînt, frumusețe *sculpturală*. Acesteia i se opune frumusețea sufletească drept „*mai poetică*". În realitate, desigur, sculptura este cea care exprimă îndeosebi viața trupească ; pe de altă parte, *poezia* are particularitatea că poate reprezenta în cea mai desăvîrșită modalitate *sufletescul*. Întrebuințînd aceste expresii, putem spune și : pentru pictură există o dublă *poezie*. Una este poezia vieții sufletești a *individului*, cealaltă este *poezia spațiului*. Mai bine și mai lipsit de echivoc, însă, este să definim această frumusețe a sufletescului sau această frumusețe interioară, în măsura în care ajunge la drepturile ei în pictură, ca specific *picturală*. De fapt, specificul pictural, acela care îl distinge în raport cu cel plastic, constă, *în ultimă instanță*, în reprezentarea *sufletescului*, și anume în acel dublu sens. Într-un cuvînt, el constă în reprezentarea *interiorității*, fie aceasta interioritatea omului sau interioritatea vieții spațiului.

Scanned with CamScanner

Sufletescul din spațiu sau sufletul spațiului l-am desemnat deja mai sus prin termenul de „dispoziție" *(Stimmung)*. Ceea ce face spațiul animat, lumina, aerul, atmosfera este substratul specific al acestei dispoziții.

Acest suflet ce există în dispoziția pe care o presupune spațiul și sufletul omului sînt, însă, înrudite. O dată, întrucît amîndouă sînt, tocmai, suflet, un dat aflat „dincolo" pentru contemplare, un dat care există dincolo de datul sensibil nemijlocit. Precum sufletescul din om, nici „dispoziția" spațiului nu este fixată de formele vizibile individuale, ci în ea se condensează infinit de multiplul, indescriptibilul du-te-vino al forțelor prin spațiu, și mai cu seamă imponderabilul du-te-vino al *luminii* în spațiu.

Senzația acestei dispoziții este *„senzația spațiului"*, în sens restrîns. Și senzația corpului este o senzație spațială, și chiar senzația specific arhitectonică poate fi numită astfel. Dar aceste două tipuri de senzație spațială sînt senzații ale unei activități *determinate*, existente în formele *însele*. Senzația spațială pe care o am, de pildă, în contemplarea unei coloane este senzația înălțării coloanei. Senzația pe care o empatizez în spațiul arhitectonic interior este, cumva, senzația de extindere. Dar amîndouă sînt senzații ale unei activități spațiale determinate, care pornește de la un punct de plecare determinat spre o țintă determinată, și astfel, este, totodată, o activitate spațială precis orientată și delimitată. Din contră, „senzația spațiului", despre care vorbesc *aici*, e lipsită de această precizie și nu se fixează de o formă determinată a unui obiect din spațiu. Ea este în general o undă inefabilă, un indescriptibil fior al vieții din spațiu.

Și acest lucru este *empatizat*. Dispoziția care trăiește în spațiu este dispoziția *mea*. Ea este un tip sau altul al bunăstării sau durerii din mine, al bucuriei, al confortului, al solem-

Scanned with CamScanner

nității, al melancoliei, al dorului. Dar această dispoziție a mea se fixează tocmai de ceea ce văd. În același timp, totuși, pentru conștiința mea existența ei nu ține de un loc determinat al vizibilului. Ea nu se fixează de o anumită formă particulară. Ea există, desigur, prin obiectele care creează pentru mine acest spațiu anumit și îi *condiționează* formele. Dar ea nu este condiționată de forma unui *element particular*, ci de modalitatea în care obiectele sînt *reunite* în spațiu și, așa-zicînd, *dialoghează* lăuntric, dialog între ele sau cu aerul și lumina, în orice caz în spațiu sau prin el.

Iar *„senzația spațiului"*, pe care o am aici în vedere, este resimțirea acestui dialog și participarea la el. Deoarece acea dispoziție se fixează de spațiu, noi o resimțim în el și resimțim toate obiectele cufundate în ea sau învăluite de ea.

Modalități speciale de împletire în spațiu

Dar aici este locul pentru o trimitere la *diversele modalități* în care reprezentarea picturală împletește obiectele vizibile în spațiu sau între ele și prin care poate fi creată pentru noi, în mod explicit, o poezie a spațiului.

În acest sens, menționăm ca o primă modalitate expresivă de împletire în spațiu pe aceea, de pildă, care face să apară *pictura în plein air*. Lumina care provine din toate părțile, reflectată în jur de obiecte și de particulele de aer, dizolvă contururile obiectelor și deosebirile de formă dinlăuntrul lor și înfășoară chiar și culoare într-un văl. Astfel, ea cufundă nemijlocit obiectele în poezia spațiului. Ea le face să apară ca părți constitutive ale vieții spațiului, în care această viață este condensată întrucîtva, ici și colo, în viața propriu-zisă a

Scanned with CamScanner

obiectelor de un fel sau altul, și mai cu seamă în viața omenească. Dar particularitatea este aici următoarea : obiectele sînt unificate cu spațiul și, prin aceasta, în același timp, într-o anumită modalitate, și între ele. În același timp, însă, ele ajung la aceasta numai în felul în care tocmai ea e în stare să unifice un *mediu* general, în sine pretutindeni *egal*. Ele se unifică între ele nu în sensul închiderii în *sine însuși*, al relației subordonate față de un centru comun sau al concentrării într-un punct unic. Ele se găsesc *înăuntrul* acestui mediu unificator doar unul *lîngă* altul și sînt relativ izolate unul față de altul. Poezia generală a spațiului, în sine *egală* pretutindeni și prezentă într-un fel sau altul în detalii, în ceea ce privește conținutul lor special, abia prin natura obiectelor este cea care *coordonează obiectele* unul față de altul.

Acestui mod de a face eficiente spațiul și poezia sa îi stă alături, și totodată i se opune, acela prin care este dată „reprezentarea în desfășurare". Aici, din spațiu se reliefează vizibil, spuneam, ceea ce spațiul ascunde în sine într-un anumit loc, dar nu în sine sau izolat, ci fără limite, așadar împletit nemijlocit *vizibil* cu spațiul înconjurător în *unitate*. Prin aceasta, spuneam, ceea ce vedem este mai mult decît ceea ce vedem, este un plus sau în el coexistă nemijlocit sumedenia de posibilități care rezidă în spațiu, dar fără vreo precizare a acestor posibilități, așadar ca viață a spațiului în general. Astfel, ceea ce vedem capătă o semnificație care depășește propria sa semnificație. Ceea ce este în el cumva semnificativ și ne poate bucura, devine, prin rezonanța acelor neprecizate posibilități sau a acelei vieți a spațiului în general, intensificat, făcut impunător, așa precum un sunet este intensificat prin ecoul pe care îl găsește într-un spațiu vast, de pildă în pădure sau într-o hală amplă în care el răsună. Și în

Scanned with CamScanner

acest caz, „noi auzim mai mult decît auzim", adică noi nu percepem numai vibrațiile acestui sunet, ci, în același timp, vibrația simultană a tot ceea ce poate vibra simultan în spațiu. Dar noi nu auzim aceasta în sine, ci o *auzim simultan* în mai marea *plinătate* a sunetului auzit. Astfel, și cel mai nepretențios sunet poate căpăta plinătate.

La fel, și cel mai modest în sine obiect vizibil poate deveni important pentru noi și poate căpăta farmec pentru noi prin faptul că farmecul pe care obiectul îl posedă în sine este intensificat de acea rezonanță a vieții generale a spațiului sau de acele infinite posibilități închise în el ale unei vieți structurate într-un fel sau altul. Și, eventual, acel farmec al obiectului devine abia astfel *sesizabil* pentru noi, în general.

Dacă comparăm acest caz cu cel anterior, atunci putem spune : în timp ce, în primul caz, obiectele — prin faptul că în ele sînt puse la încercare forțele spațiului și ale vieții ce domină în el : aer, lumină, atmosferă — îi iau *spațiului* poezia *sa,* aici invers, spațiul scoate din *obiecte poezia lor,* în măsura în care adaugă la ceea ce sînt ele în sine o rezonanță care intensifică propria lor semnificație.

Aici apare, în sfîrșit, și cea de a treia posibilitate, care este înrudită cu cea menționată în al doilea rînd, dar care posedă, totuși, particularitatea sa specială. Să zicem că lumina, această forță animată a spațiului, n-ar mai proveni din toate părțile, ci ar izvorî dintr-o singură direcție. Iar această lumină care provine dintr-o direcție luminează obiectele și, pe de altă parte, le face să se retragă în întuneric, le atinge în treacăt și refuză efectul ei altor obiecte sau părți ale acestora. Astfel, obiectele sînt *unificate.* Dar acum ele sînt *unificate* totodată și *în sine,* într-un mod specific. Ele se concentrează, pentru noi, în primul rînd în sursa de lumină unitară, pe care o resimțim în orice cădere a

Scanned with CamScanner

luminii pe anumite obiecte sau părți ale obiectelor și în orice retragere în umbră a altor obiecte sau părți ale acestora.

Totuși, lumina poate, și aici — întrucît cade pe anumite obiecte sau părți ale acestora, pe altele le lasă în întuneric, apoi *din nou* reliefează obiecte sau părți din ele —, să *despartă* totodată relativ obiectele unul de altul sau să le *singularizeze*.

Dar nu trebuie să rămînem la aceasta. Lumina mai poate — sau spațiul poate, prin forța luminii — ca în locul acestei despărțiri pe care o realizează prin efectul ei totuși *unitar*, să facă să apară *contrariul*. Noi vedem, presupun eu aici, lumina concentrîndu-se în acțiunea ei ; numai un loc din spațiu, un obiect sau o asociație de obiecte sînt viu luminate, iar de acolo obiectele se pierd din ce în ce mai mult în întuneric. Dar chiar și în întuneric vibrează încă acea lumină pe care noi o vedem în deplină acțiune în părțile viu luminate.

Dar fiindcă este așa, fiindcă una și aceeași lumină se concentrează din cel mai adînc întuneric în acel loc anume, în acest caz și tot ceea ce se găsește în spațiu, și ceea ce se pierde din ce în ce mai mult în întuneric, și ceea ce este vizibil acolo pare absorbit în locul viu luminat. Gîndiți-vă, aici, la stilul lui Rembrandt, la concentrarea luminii în pictura sa.

Să observăm mai atent efectul special al acestei concentrări a luminii. Aici, putem din nou presupune că inițial ar fi reprezentat un singur personaj. Dar și acesta este un multiplu. Totodată este ceva ce constituie o unitate vitală și, în fond, o unitate vitală spirituală, un individ și, în fond, un individ spiritual. Drept o asemenea unitate vitală spirituală poate fi caracterizat expres, în mod special, individul singular, prin acea concentrare a luminii. Aici premisa este că e propriu naturii estetice a individului reprezentat de a pretinde o atare caracteristică, în calitate de unitate vitală *spiri-*

Scanned with CamScanner

tuală. Se înțelege, însă, ce înseamnă asta. Am presupus mai sus că semnificația estetică a unui individ constă în aspectul său global, sensibil sau corporal, cu adaosul că la acesta își aduc contribuția specifică, simultan, toate părțile trupului. Dar acum să presupunem că esența sau sensul propriu al individului s-ar *concentra* în esența sa *spirituală*. În acest caz, artistul face să se concentreze aspectul sensibil al personajului în acele părți, sau face ca acesta să-și dobîndească centrul de gravitație în acele părți care servesc, în chip special, la exprimarea esenței spirituale, adică în figură și apoi, eventual, în mîini. Dar pentru aceasta există un mijloc grăitor în acea concentrare a luminii tocmai asupra acestor părți. Aici se poate aminti, în treacăt, și ceea ce s-a spus mai sus despre decuparea unei părți a personajului. În general, nu tot corpul ia parte la exprimarea vieții spirituale. De aceea, în cazul despre care este vorba aici, se va petrece o *decupare*. În locul reprezentării personajului în aspectul său global, apare portretul-bust sau portretul pînă la genunchi.

Dar acea concentrare a luminii are o semnificație mai generală. Ca și personajul singular, și asocierea mai multor oameni și lucruri poate fi concentrată într-un punct prin concentrarea luminii. Astfel, va fi concentrat mai întîi spațiul, dar, în același timp, și ceea ce trăiește în spațiu. Personajele sau obiectele sînt aduse mai aproape unul de altul, sînt puse în relație interioară reciprocă, sînt umplute, înainte de orice, de *unitatea unei* senzații spațiale, iar apoi tot ceea ce trăiește în acest spațiu și este purtătorul unei senzații spațiale este *condensat* în acel loc. Ceea ce se retrage în întuneric, se topește, pe de o parte, în întuneric și, astfel, în spațiu ; în același timp însă, este readunat din nou, iar *viața* sa este absorbită în locul pe care cade lumina plină. Astfel, această viață se concentrează, totodată,

Scanned with CamScanner

din punctul de vedere al semnificației sale, cu viața vizibilă sau presimțibilă din acest loc, intră în relație cu aceasta și astfel devine pentru noi inteligibilă și, abia acum, propriu-zis semnificativă.

Cu aceasta, s-a desemnat însă o diferență esențială între acest caz și cel precedent, cazul „desfășurării". Și acolo avusese loc o absorbire a unei vieți spațiale mai cuprinzătoare într-un singur punct, într-un obiect care devenea vizibil. Dar ceea ce fusese absorbit acolo în acesta, era viața spațială, neprecizată cu privire la conținutul ei special, o simplă infinitate de *posibilități*, o viață spațială *generală* doar *presimțibilă*. Din contră, ceea ce este absorbit în acest caz, în obiectul așezat în plină *lumină*, este în sine ceva obiectiv determinat. Este ceea ce se întîmplă, la grupul de persoane, cu persoanele retrase în întuneric. Acestea sînt absorbite într-o singură persoană sau într-un grup de persoane. Altă dată sînt absorbite lucrurile, sau semnificația, adică viața, lucrurilor în obiectul viu luminat sau în persoana care stă în lumină puternică.

Aici, însă, *sensul* absorbirii este, în același timp, unul *specific*. Îl putem defini astfel: persoanele și lucrurile care se retrag în întuneric sînt împinse în *„lumina"* sau situate sub „lumina" a ceea ce noi vedem în locul viu luminat. Lumina care se concentrează în acest punct este purtătorul sau mediatorul sensibil al unei mișcări lăuntrice în privitor, prin care întregul pe care-l vedem este împins în *„punctul de vedere"* a ceea ce este luminat viu, astfel încît relația sa interioară cu acesta apare drept esențialul din el. Prin aceasta, cîștigă amîndouă, atît „dominantul", adică ceea ce este luminat, mai cu seamă personajul luminat, cît și ceea ce este „dominat" de el, adică ceea ce se retrage în întuneric. Primul dobîndește sensul său specific, *direcția existenței sale*, prin raportare la cel din urmă. El nu mai apare drept ceea ce este în sine ci

Scanned with CamScanner

drept orientat, în acțiunea sa interioară, spre viața mediului înconjurător, preluînd-o în sine ca pe obiectul său specific. La fel, „dominatul" nu mai este ceea ce ar fi fost doar în sine, ci el capătă semnificația sa specifică drept acel ceva *la care* se raportează personajul dominant, drept absorbit în el, drept ceea ce este din punctul de vedere sau în lumina acestuia. Astfel, în „Hîrtia de o sută de guldeni" a lui Rembrandt, acea ilustrare a vorbelor lui Isus : „să vină la mine toți cei osteniți și împovărați", săracii, schilozii, ologii, orbii ș.a.m.d. nu mai apar doar drept nefericiții care sînt în sine, ci drept așezați în „lumina" *milosteniei* care radiază din persoana lui Isus, ca *abandonîndu*-se cu credință, ca *sperînd* la această milostivire, *puși în relație* cu ea. Iar persoana lui Isus își dobîndește conținutul ei special prin această relație cu acei nefericiți.

Ceea ce s-a spus aici putem aplica, însă, *personajului singular* tratat pictural în mod analog. Putem spune și despre el că întregul personaj, cu toate părțile sale, a fost împins în „lumina" sau în „punctul de vedere" al părții singulare luminate. Mai cu seamă în ipoteza de mai sus, că lumina ar cădea pe părțile care slujesc exprimării specifice a esenței spirituale întregul personaj, și acolo unde se retrage în cel mai adînc întuneric, este împins în lumina esenței sale spirituale, raportat pretutindeni la aceasta și slujindu-i. Și astfel capătă, invers, și părțile care intră în lumină plină o semnificație mai înaltă, anume semnificația a ceea ce *domină* întregul sau și-l aservește, așadar a ceea ce îi imprimă acestuia *pecetea* sa.

Relația dintre sufletul spațiului și sufletul individual

Aici am ajuns însă, în același timp, la un punct unde se limpezește relația interioară specifică între sufletul spațiului și sufletul in-

Scanned with CamScanner

dividual. Cele două, spuneam, sînt înrudite. Dar fiindcă sînt așa, atunci sufletul sau viața spațiului poate să ne *conducă*, într-o modalitate specială, spre ceea ce este sufletesc într-un individ.

Prin faptul că, în cazul nostru din urmă, adică al personajului singular, prin concentrarea luminii în părțile care servesc în primul rînd exprimării vieții spirituale, sau, mai general spus, interiorității, am făcut ca întregul personaj să se concentreze în esența sa *spirituală* sau în *interioritatea* sa, am presupus deja, în fond, aceasta. Am presupus mai cu seamă că, printr-o asemenea condensare a luminii și, astfel, a vieții spațiale într-un punct, interiorul specific dintr-un individ ar putea deveni deosebit de apt a ne impresiona. Astfel, însă, am presupus în general că în noi sau în contemplarea noastră ar apărea o relație între sufletul spațiului și sufletul individului. Ei bine, o atare relație există de fapt, și din motivele arătate.

Dar să vorbim din nou mai precis în legătură cu aceasta : privirea în spațiu, care este o cu atît mai adîncă privire în sufletul spațiului cu cît spațiul a cîștigat adîncime și, prin aceasta, suflet, este o privire prin obiectele sensibile singulare în interioritatea spațiului, existentă dincolo de ele. Este, prin urmare, în general, o privire într-o interioritate. Astfel, noi *sîntem* acum în interioritate și în regiunea celor sufletești ; ne-am întors dinspre particularul sensibil și corporal, și ne aflăm acolo unde sufletul spațiului și sufletul individual se *transformă unul în celălalt*. Și sîntem deplasați, în mod firesc, în cadrul spațiului, spre locul unde, în întregul unificat, interiorul spațiului sau sufletul său se *condensează* în interiorul din individ. Aici, mai cu seamă acea condensare a luminii într-un punct determinat devine pentru noi mediul prin care sîntem conduși de la interioritatea spațiului, în gene-

Scanned with CamScanner

ral, spre atari puncte de condensare ale acesteia într-un individ. Totodată, noi absorbim, în același timp, în acest punct, interioritatea spațiului și astfel ea devine pentru noi rezonanța care intensifică impresia sufletescului pe care-l găsim în individ. Și poate că astfel abia apare pentru noi impresia animată a unui sufletesc, în timp ce fără aceasta nu s-ar realiza o asemenea impresie.

Dar și asta are o semnificație mai generală. Și aspectului sensibil, care în sine ar fi făcut numai impresia unei vieți corporale, și, în sfîrșit, obiectului neînsufletit i se poate atribui un suflet prin acest mijloc. De pildă, un corp nud în sine ar fi reprezentat pentru noi doar o viață trupească și un sentiment vital corporal. Dar acum el iese din întuneric luminînd, și anume astfel încît el, pe de altă parte, rămîne învăluit în întuneric, prin urmare rămîne unit cu spațiul umplut de el. În acest caz, acest corp poate apărea însufletit într-un mod specific. Să ne gîndim, de pildă, la trupul fecioarei Io din tabloul lui Correggio „Io și Jupiter". Acest personaj nu se mai simte doar în *corpul* său, ci absoarbe viața interioară plină de mister a spațiului care îl înconjoară cu valuri și dobîndește astfel un farmec sufletesc care depășește frumusețea plastică. Frumusețea sa încetează a fi simplă frumusețe corporală inconștientă de ea însăși. Personajul se trezește din ațipeală. Iese din granițele corporalității sale, se împletește, împletindu-se în viața spațiului, în contextul a ceea ce este vizibil în spațiu. El primește și dă, resimte și participă la ceea ce este în afara sa. Există în el un impuls nostalgic spre comuniune.

Și așa precum corpul care licărește sau luminează din întuneric este altceva decît cel văzut pur și simplu în plină lumină, delimitat în sine sau abandonat cu totul izolat în materialul plastic, la fel și orice alt obiect oarecare, un lucru neînsufletit, o unealtă, de pildă,

Scanned with CamScanner

o căldare strălucitor de curată, pe care pictorul o lasă să sclipească din întuneric, este altceva decît ar fi același lucru în izolarea sa. El co-trăiește acea viață din spațiu într-un mod deosebit de intim. Sufletul spațiului joacă în jurul lui, este absorbit de el, așa precum, invers, lucrul, la locul său, dă vieții din spațiu conținutul său specific și face din dispoziția din spațiu, din partea sa, o dispoziție specifică.

Cu aceasta, am diferențiat o dublă semnificație a acestei străluciri din întuneric : semnificația ei pentru lucru și semnificația ei pentru spațiu. Totuși, ele sînt doar două laturi ale aceleiași situații. În spațiu, putem spune mai precis, există o simțire inefabilă și o participare în raport cu căldarea strălucitoare, o presimțire a conținutului vital special pe care ea îl dă spațiului, a *serviciului* prietenesc pe care îl face astfel spațiului. Noi vedem, în spațiul în care se află asemenea lucruri curate, strălucitoare și sclipitoare, un „spirit" al curățeniei, al confortului, al comodității. Acest „spirit" este tocmai *întregul* animat al *spațiului* în care acest obiect sclipitor strălucește și care ia parte la această sclipire, căruia acest lucru îi prieste, dar care n-ar putea participa la el dacă n-ar fi animat. Tocmai *prin* atari obiecte și împletirea lor în spațiu i se *împrumută* acestuia un suflet *determinat* sau i se conferă acestui suflet conținutul său special. Pe de altă parte, căldarea nu mai este acum acest lucru care se extinde și se rotunjește și închide spațiul între limitele sale într-un anumit fel, pe scurt acest lucru umplut numai de o viață *corporală*, ci ea este acest lucru cufundat în acel spirit al confortului. Prin faptul că ea și-l face parte, ea îl *resimte* sau trăiește în el. Ea a căpătat, prin sufletul spațiului, și în ce o privește, un suflet pentru corpul ei, și invers. Sufletul ei a fost ademenit din corpul ei de către sufletul spațiului, și invers. Toate acestea sînt produse

Scanned with CamScanner

de împletirea în spațiu și de topirea limitelor în întuneric, prin care întreaga interioritate a spațiului, pe care o reprezintă întunericul, se revarsă în ea.

Aici trebuie adăugat de îndată : în sine, întunericul nu este nimic altceva decît absența luminii și, astfel, a obiectelor, pentru vederea și impresia noastră. Dar pentru senzația noastră, el devine ceva, atunci cînd lumina vibrează în el și îl învinge. El este spațiul, cu viața și cu poezia sa. Dar pentru că spațiul trăiește, el are suflet sau este un eu. Și pentru că lucrurile trăiesc în spațiu, eul lor trăiește în acest eu, intră cu el în relație reciprocă, se contopește cu el și dobîndește astfel o interioritate și o poezie proprii, așa cum, pe de altă parte, eul lucrurilor determină conținutul special al interiorității sau al poeziei spațiului.

Iar dacă ne imaginăm, într-un atare spațiu în care *lucrurile* trăiesc în modul arătat mai sus, și un personaj sau un grup de personaje, și lumina *concentrîndu-se în ultimă instanță* asupra lor și, astfel, viața spațială concentrîndu-se în ele, atunci interioritatea spațiului se condensează definitiv în aceste *persoane*. Propria lor interioritate este, totodată, condensarea tocmai a acestei interiorități a spațiului. Iar dacă noi resimțim aceasta în noi și urmăm mișcarea luminii, atunci o cale naturală ne conduce prin ea spre acea interioritate sau ne conduce prin sufletul spațiului spre sufletul indivizilor.

În același timp, însă, sufletul spațiului rămîne ceva relativ autonom în raport cu sufletul indivizilor. Acesta este ceva cu care el dialoghează. El poartă acest dialog prin spațiu și cu alte lucruri, care poartă unele cu altele un dialog asemănător. Astfel, întreaga interioritate sau poezie care se revarsă din spațiu și din lucruri în persoane, și întreaga poezie a acestor dialoguri tăcute ale lucrurilor cu spațiul se transformă în rezonanță intensi-

Scanned with CamScanner

ficatoare și, în același timp, într-o caracteristică specială, într-o notă fundamentală pentru viața sufletească a indivizilor. Confortul, liniștea, solemnitatea spațiului, de pildă, devine o rezonanță pentru simțirea și voința, eventual și pentru suferința persoanelor, și, în sfîrșit, poate și pentru moartea lor. Și moartea are poezia ei, și aceasta poate deveni pentru noi mai impunătoare prin poezia spațiului.

Dar chiar și acolo unde, în tabloul pictat, nu există un sufletesc al *persoanelor* în care s-ar putea condensa poezia spațiului, această poezie poate, totuși, să aibă deplină forță. Așa ne devine inteligibilă, între altele, poezia naturii moarte. Ea constă în această poezie a spațiului.

Aici însă, mai cu seamă, *puritatea formei* și, în același timp, *culoarea proprie a obiectelor* pot fi decisive pentru conținutul special al vieții spațiului sau al poeziei spațiului. Nici în acest caz sensul întregului nu rezidă în forma și culoarea obiectelor *în sine*, ci și aici sensul celor pe care le vedem în fața noastră îl constituie lumina care le înconjoară și le scoate la iveală, și întreaga viață asemănătoare a spațiului, care este atît de esențial condiționată de lumină, și dialogul tăcut al obiectelor cu el și, prin el, între ele.

Dar să vorbim din nou mai general. În cele de mai sus am făcut cunoștință cu multiple mijloace de a unifica și, astfel, de a interioriza obiectele picturii. Am vorbit despre unele tipuri de negare estetică a particularului în favoarea spațiului unificator, apoi despre modalitățile împletirii vizibile în spațiu sau într-un spațiu. A fost vorba mai cu seamă despre impresia de nepăsare față de modelarea corectă a formei în amănunt. Alături de aceasta am situat posibilitatea ca și retragerea *culorii* proprii a obiectelor să servească unificării în spațiu și, prin aceasta, interiorizării.

Scanned with CamScanner

Acestor posibilităţi vedem acum că li se opune posibilitatea contrară, adică posibilitatea ca acurateţea formei şi culoarea proprie a obiectelor să posede o importanţă hotărîtoare. Acestea sînt posibilităţi ce se împotrivesc lămurit una alteia, pe care şi al căror contrast trebuie să le reţinem. Dar există tocmai aceste două modalităţi de împletire şi, astfel, de interiorizare. Elementul comun al amîndurora este *dematerializarea* pentru contemplarea estetică, prin care „abstractul", adică tocmai lăuntricul, este adus mai aproape de contemplare. Dar acesta este, pe de o parte, sufletescul ce rezidă *dincolo* de forma şi culoarea obiectelor, pe de altă parte, viaţa interioară a spaţiului, în *alternanţă* cu forma şi culoarea lucrurilor din spaţiu. Este, eventual, de amîndouă dăţile, prin interioritatea spaţiului, sufletescul din *indivizi*.

Înainte de orice, să stabilim aici : alături de împletirea în spaţiu şi de poezia sa, sau alături de o atare specific „picturală" contemplare şi tratare a obiectelor, apare, pe de altă parte, şi posibilitatea ca viaţa spaţiului să se retragă relativ şi să permită ca particularul să se manifeste cu importanţa pe care o are în sine, pe care o are mai cu seamă datorită forţei şi frumuseţii aspectului său sensibil şi vieţii sale corporale. Numai că aici se pune întotdeauna întrebarea în ce măsură obiectele particulare, fără acea împletire în spaţiu şi fără acea rezonanţă a poeziei spaţiului, aşadar, în sine, pot revendica o semnificaţie şi pot să ne umple cu viaţa lor.

Să ne gîndim aici, de pildă, la contrastul dintre *pictura cu personaje* florentină şi, în parte, flamandă, şi, pe de altă parte, cea olandeză, la splendidele personaje care se reliefează cu deplină pretenţie la formă şi culoare în prima şi, pe de altă parte, la felul cum, în cea de a doua, corporalitatea devine treptat nesemnificativă, oamenii şi lucrurile se împletesc în spaţiu şi în poezia sa şi, astfel,

Scanned with CamScanner

în locul corporalului apare sufletescul, spiritualul și atmosfera. Astfel ia naștere de fapt pictura de gen propriu-zisă. Nici marile „tablouri de gen" ale unui Jordaëns nu sînt însă, în fond, așa ceva.

O dată cu atare dispariție a corporalității în favoarea „sufletescului", dispare apoi din tabloul de gen — cu atît mai mult cu cît, de fapt, *sufletescul* în sensul specific al cuvîntului, așadar acela de interioritate *nepătătoare*, prin natura ei, față de aspectul său sensibil, cîștigă dominația —, și anume succesiv, culoarea proprie a obiectelor particulare, subordonîndu-se unui „ton" general. Și dispare accentuarea culorii pure a particularului. Prin aceasta, *proporția* se micșorează, în orice caz, din ce în ce mai mult.

Pe același drum de la corporalitate spre suflet merge și peisagistica. În locul glorificării spațiului interior și a poeziei sale apare aici premărirea spațiului exterior și a poeziei sale. Aici nu este vorba, de pildă, despre copaci și măreția lor, ci despre atmosfera la care contribuie numai, în felul lor, întotdeauna, copacul sau coliba, ba chiar și omul, la locul său. Omul și, se poate spune, și obiectele din natură, se transformă aici în „accesorii".

Același contrast se menține, în sfîrșit, și la reprezentarea obiectelor neînsuflețite. Și în pictura florală accentul poate fi pus, dacă nu pe detaliu, oricum pe individualitatea speciei, pe forma și culoarea ei caracteristice și, pe de altă parte, pe atmosfera din spațiu.

S-a spus că mai cu seamă *natura moartă* propriu-zisă și-ar avea sensul în această atmosferă. Ea nu constă, de pildă, în ordonarea obiectelor. Și acesta este doar un *mijloc* pentru *poezia spațiului*.

În acest sens, am văzut mai sus cum, în contrast cu o pictură de gen și o peisagistică nepătătoare față de culoarea proprie a personajelor și lucrurilor și față de puritatea for-

Scanned with CamScanner

mei lor în detaliu, capătă importanță decisivă *puritatea* formei și *strălucirea* culorii. Și am întîlnit mai sus și o *pictură de gen* pentru care tocmai această acurateță a formelor și a redării oamenilor și lucrurilor a fost mai ales caracteristică. Dar în aceasta nu rezidă, totuși, nici o contradicție cu ceea ce tocmai s-a spus despre pierderea importanței detaliului în pictura de gen și, la fel, în natura moartă. Chiar și acolo unde poezia spațiului învăluie obiectele și le cuprinde în sine, și este izvorul sau baza și rezonanța poeziei lor, mijloacele de reprezentare, modalitățile de afirmare și de negare estetică sînt condiționate întotdeauna de sensul special al obiectului sau de acel ceva din el care dă acestei poziții a spațiului conținutul său special, o creează și, în același timp, poate trăi în ea.

Pe cît de sigur în peisaj, precum forma individuală, poate deveni fără importanță și culoarea individuală, tocmai invers, mai ales în natura moartă, dar și în tabloul de gen, puritatea și precizia formei în particular și în detaliu, și strălucirea culorii în alternanța sa cu lumina pot fi creatoare propriu-zise de atmosferă. Prin aceasta, poziția spațiului dobîndește, totodată, conținutul ei special.

Iar în funcție de tipul de poezie a spațiului și de tipul mijloacelor prin care ea poate fi impusă, se decide apoi, de fiecare dată, mărimea proporției. Acolo unde lumina *anulează* finețea și acurateța formei și a culorii și, astfel, dă poeziei întregului conținutul ei original, poate să fie necesară, desigur, o scară mai mare, ca și în cazul oricărei diminuări în importanță a lucrurilor pe care lumina le învăluie, adică în cazul oricărei pierderi din importanța pe care ele ar fi avut-o în sine ca lucruri particulare. Aceasta nu este necesară însă de dragul *lucrurilor*, ci pentru ca astfel lumina să-și poată arăta întreaga sa *forță*.

Dimpotrivă, relația interioară reciprocă, lipsită de grijă față de vreun aspect sensibil, și

Scanned with CamScanner

mai cu seamă relația reciprocă de atmosferă a indivizilor între ei și cu lucrurile din spațiu, necesită întotdeauna o proporție mică. Acest lăuntric n-are nevoie de o mărime spațială pe care el să o umple. Proporția mare, aici, este în primejdie a se transforma în patos găunos.

Dar, în sfîrșit, cu referire la proporție se poate spune : fiecare operă de artă particulară cere *propria* sa scară de reproduccere a obiectelor. Și, invers, există puține momente în care să se vădească atît de nemijlocit sensul artistic specific ca în alegerea proporției, cu greu există ceva în care să se trădeze mai direct lipsa acestui sens decît un tablou care acoperă o suprafață fără vreo justificare internă a spațiului ocupat.

Scanned with CamScanner

Capitolul al optulea

GENURILE DE PICTURĂ

Acuarela

Ori de cîte ori a fost vorba în cele de mai sus despre diferențele de tehnică, s-a avut mereu în vedere tehnica liber aleasă, mai exact cea determinată de natura obiectelor, nu cea pretinsă de mijloacele reprezentării. Și s-a presupus întotdeauna, acolo unde contrariul nu a fost formulat în mod expres, că suprafața pe care se pictează, grundul de pictură, nu intră în considerație din punct de vedere estetic doar ca suprafață.

Dar această bidimensionalitate nu este singura cu care poate contribui grundul la opera de artă, ci grundul de pictură poate, în diferite moduri, cu textura lui de suprafață și culoarea lui, să se prezinte în același timp drept *mijloc de reprezentare*. Chiar atunci cînd la pictura pe pînză *granulația* pînzei rămîne recognoscibilă prin stratul de culoare, această granulație participă la reprezentare. Acesta este un alt factor de *de-realizare* și, în acest sens, negator din punct de vedere estetic. Dar și acest factor realizează, totuși, prin faptul că el neagă, ceva pozitiv. Deoarece textura unificatoare a pînzei apare în locul texturii de diferite tipuri a suprafețelor diferitelor obiecte, ea unifică, egalizează. Și astfel ea nu poate,

Scanned with CamScanner

precum tot ceea ce în pictură neagă din punct de vedere estetic particularitatea obiectelor individuale, să nu intensifice importanța spațiului care le unifică și poezia sa și, astfel, să nu *interiorizeze* într-un anumit grad.

Dar acum să presupunem că nu grundul ar fi acoperit de pictură, ci culoarea ar fi astfel structurată încît întreaga esență și caracterul deplin al grundului să participe la reprezentare. Înainte de toate, mă gîndesc aici la adevărata tehnică a acuarelei, în a cărei esență rezidă să nu vedem culoarea care este purtată de un grund, ci un fond care, în funcție de necesitățile obiectului de reprezentat, rămîne nereprezentat sau *neacoperit* de culoare, ci *colorat* la suprafață.

Grundul hîrtiei de acuarelă este de obicei alb sau albicios, iar hîrtia este mai mult sau mai puțin granulată. Dar întreaga particularitate a tehnicii acuarelei se sprijină pe faptul că acest grund nu se menține aici neschimbat, iar dincolo este acoperit de culoare. O asemenea parțială menținere sau „*economisire*" ar fi un perfect nonsens. Acolo unde hîrtia apare neschimbată, așadar, mai ales, necolorată, adică apare în starea ei naturală, suprafața ei reprezintă suprafața obiectelor. Ea nu este numai *purtătorul* indiferent al realității de reprezentat și al reprezentării acesteia, numai acel ceva *pe care* se pictează. Sau, spus mai precis, ea nu este ceva material care are doar funcția *materială* de a *reține* mijlocul de reprezentare, așadar, *culoarea,* ci ea însăși *reprezintă ;* ea are această funcție *abstractă* sau *simbolică.*

Iar dacă este așa într-un loc oarecare al unei opere de artă unitare, la fel trebuie să fie în oricare alt loc al operei de artă unitare. Adică, suprafața hîrtiei trebuie să aibă peste tot *aceeași* funcție.

Asta nu împiedică totuși ca, alături de albul hîrtiei, să fie vizibilă culoarea. Dar ceea ce vedem noi în locurile colorate nu poate fi

Scanned with CamScanner

nimic altceva decît una și aceeași *hîrtie*, în sine *albă* și, în același timp, granulată, numai că ea, fără să conțenească a fi în sine această hîrtie albă și granulată, suferă o modificare prin care devine aptă a fi reprezentant al cromaticului în lumea de reprezentat. Suprafața albă a hîrtiei granulate reprezintă, acolo unde ea apare *neschimbată*, suprafața albă a unor *obiecte*, indiferent de ce natură ar fi altminteri această suprafață, indiferent, de pildă, dacă ea este suprafața albă a unui nor sau a unei cîmpii acoperite de zăpadă sau a unui perete acoperit cu var. Ea reprezintă suprafața obiectelor, suprafața care și în măsura în care răsfrînge această lumină albă a zilei *fără a o refracta*, deci fără a absorbi una sau alta dintre razele existente în ea. În același fel reprezintă însă, în acuarelă, părțile *colorate* ale suprafeței hîrtiei suprafața obiectelor *colorate*, din nou independent de felul cum ar fi alcătuită altminteri această suprafață. Ele reproduc suprafața a astfel de obiecte, suprafața care și în măsura în care nu răsfrînge *complet* lumina albă a zilei, ci *reține* în sine anumite raze ale acesteia. Iar asta înseamnă că părțile colorate ale suprafeței de hîrtie pictată în acuarelă sînt părți tocmai ale acelei *albe* în sine suprafețe a hîrtiei, numai că aceasta nu redă lumina albă a zilei fără a o refracta sau fără absorbția uneia sau alteia dintre raze. Iar asta înseamnă, din nou, că părțile colorate ale acuarelei sînt acele suprafețe de *hîrtie colorate* în culoarea obiectului de reprezentat, granulate și în sine *albe*. Ele sînt asta, așa precum părțile *albe* ale acuarelei sînt suprafețe de hîrtie *necolorate*, albe și aspre.

Oricine înțelege, însă, contrastul principial dintre *coloritul* unui loc de pe o foaie de hîrtie și *aplicarea* unui pigment cromatic pe hîrtie. În definitiv, este aceeași deosebire care există oriunde între colorit și *aplicarea* culorii. Lucrul *colorat* ici și colo pe suprafața sa este,

Scanned with CamScanner

pentru noi, și acolo unde este colorat *același* lucru. Aplicarea unui pigment pe anumite părți ale suprafeței unui lucru, din contră, *învăluie* lucrul în acel loc, adică, pentru vedere, așază în locul aceluia *altceva*, anume *pigmentul care acoperă*.

Dar la adevărata pictură în acuarelă există cel dintîi aspect și niciodată cel de al doilea, după cum, tot așa de sigur, la pictura în ulei se petrece contrariul. Aici pînza nu este *colorată*, ci este *acoperită* cu culoare. La pictura în acuarelă, la fel de sigur, hîrtia *nu* este *acoperită* cu culoare, ci este, ici și colo, *colorată*. Adică, noi vedem la ea grundul aici neacoperit, iar dincolo, așa-zicînd, printr-un mediu colorat.

Presupunînd că altfel s-ar petrece lucrurile la acuarelă într-un loc oarecare, atunci opera de artă n-ar mai fi unitară, ci ar fi combinată din fragmente a diferite opere de artă. În anumite fragmente obiectele ar fi reproduse prin suprafața hîrtiei, în altele, prin altceva, anume prin pigmenți cromatici și prin suprafața *lor*. Ar fi cam același lucru dacă, așa cum am presupus mai sus cu titlu experimental, o gravură ar fi parțial acoperită cu culori de ulei, prin urmare dacă întregul s-ar prezenta ca o combinație între un fragment de gravură și un fragment de pictură în ulei.

Această situație, adică împrejurarea că în acuarelă hîrtia albă și granulată, egală cu sine însăși, este numai ici și colo un mijloc de reprezentare modificat cromatic, nu trebuie așezată pe același plan cu acea utilizare artistică a texturii pînzei. Aceasta este acoperire a pînzei cu un strat *subțire* de culoare. Dar oricît de subțire ar fi acesta, pînza rămîne, întotdeauna, acoperită, și *ceea ce acoperă*, iar nu pînza este purtătorul reprezentării. Iar dacă granulația pînzei este ușor recognoscibilă la suprafață, asta înseamnă doar o abstractizare a *învelișului de culoare*. Din contră, cu

Scanned with CamScanner

totul altfel se petrec lucrurile la acuarelă. Aici, fondul, dat fiind că apare pur în anumite locuri, este un mijloc de reprezentare de sinestătător. El nu *modifică* culoarea, ci *este modificat* de ea. El este mijloc de reprezentare prin aceea că uneori rămîne *nemodificat,* iar alteori *suportă* această modificare.

Dar dacă culoarea este doar o asemenea coloratură care se modifică a hîrtiei albe în sine, același lucru este valabil deopotrivă și pentru întuneric. Nici acesta nu este întins peste ceva, ci este o *întunecare* a hîrtiei.

Aici trebuie luat în considerație un nou moment. Lipsa de lumină, deci întunericul propriu-zis, se sustrage, în general, reprezentării picturale. Întunericul, spuneam mai sus, este în sine un nimic. Iar un nimic este, și în reprezentarea picturală, tot nimic. Cine ar vrea să-l reprezinte, ar reprezenta, tocmai, *nimicul*. Dar întunericul poate deveni ceva pentru conștiința noastră. El devine ceva pentru *rațiunea* noastră, atunci cînd *știm* că înapoia lui există obiecte care, prin el, devin invizibile pentru noi. El apare atunci ca o masă compactă așezată în fața lor. În acest caz, vorbim explicit despre o întunecime densă și chiar „grea". Dar această masă este în sine neînsufletită. Iar această masă neînsufletită, doar prin faptul că este prezentă pentru rațiune, nu există încă *estetic*. Pentru impresia estetică nu e suficient ca *noi să știm* de obiectele dindărătul întunericului, ci, dacă acestea trebuie să fie prezente estetic, ele trebuie să fie *văzute*. Dar atunci întunericul nu mai este întuneric *pur,* ci este luminat. Căci spațiul umplut de lumină este cel *prin care* noi *întrezărim* obiectele. Dar noi nu putem întrezări obiecte prin întuneric, afară de cazul că întunericul e luminat.

Astfel, acea „masă" a devenit animată. Ea este astfel fiindcă este luminată. Iar întunericul, adică spațiul întunecat, este animat numai

Scanned with CamScanner

cu această condiție. Repet : întunericul este animat din punct de vedere estetic numai într-o atare formă, așadar este *ceva* pentru reprezentarea picturală în general. El este estetic ceva numai ca întuneric *destrămat* de lumină. Nu este așa ceva, mai putem spune, atîta vreme cît apare drept ceva *material ;* el este ceva abia prin această abstractizare.

Pictura în ulei are însă, din capul locului, un mijloc de a face ca și cel mai negru întuneric să apară ca purtînd lumină în sine. Acest mijloc este uleiul care se găsește între micile particule de pigmenți cromatici. Acestuia i se adaugă, ca un alt mijloc, firnisul, care acționează în mod analog. Aceste două mijloace aduc lumină în întuneric. Ele îi dau „profunzimea" în care ochiul poate pătrunde pentru a vedea în ea una sau alta și, în cele din urmă, pentru a *presimți,* poate, infinitul.

Din contră, altfel se petrec lucrurile la pictura în acuarelă. Culorii de apă cu care operează ea îi lipsește în sine acest moment al profunzimii. Apa dintre particulele pigmenților cromatici se evaporă, iar particulele de pigmenți cromatici lipsite de lumină rămîn de prisos. Astfel, în acuarelă întunericul este, înainte de orice, *simplu* întuneric, adică este șters și, prin aceasta, mort, un nimic. Negației brutale îi lipsește acea *adîncime.* El nu este spațiu, ci *înveliș* distrugător de spațiu.

Și așa rămîne atîta timp cît în locul acelui ceva care luminează întunericul *culorii de ulei* nu apare în acuarelă ceva care să joace de la sine rolul purătorului de lumină. Acesta este tocmai grundul alb. Acesta, așadar, trebuie să lumineze întunericul. Întunericul nu trebuie să fie nici înveliș, și nu poate fi nici tulburare a luminii grundului ; căci și o asemenea tulburare este o negare a luminii ; ci el nu poate fi decît umbra străluminată de lumina grundului, un văl prin care aceasta străbate. Astfel, și numai astfel, încetează și

Scanned with CamScanner

aici întunericul să fie întuneric, adică să fie nimic sau mort. El a căpătat viață și, în acuarelă, nu poate dobîndi viață pe nici o altă cale.

Felul în care se întîmplă asta în acuarelă nu trebuie precizat mai îndeaproape. Se întîmplă prin faptul că particulele de pigment întunecate nu se așternu compact peste suprafața hîrtiei, ci se afundă în ea, ceea ce presupune, în același timp, ca textura hîrtiei să fie structurată corespunzător. Această afundare nu distruge hîrtia albă, ci o face să intre în drepturile ei, cu albul și cu granulația ei.

Această structură a grundului hîrtiei, unitară și pretutindeni egală, vizibilă pretutindeni, deși văzută aici nemijlocit, iar dincolo întrevăzută prin culoare sau umbra întunecată, are, înainte de orice, semnificația spațiului unificator care păstrează în sine toate obiectele sau a purtătorului poeziei spațiului. Totuși, în cazul nostru, adică la acuarelă, survine totodată particularitatea că spațiul apare aici ca *bază*, de îndată ce, din punct de vedere tehnic, grundul alb de hîrtie este baza sau premisa pentru ca mediul prin care culorile și, astfel, întreaga modalitate de apariție a obiectelor să fie ceea ce sînt. Spațiul, putem spune, este în pictura în acuarelă elementul prim, el nu este ceva *adăugat* unificator obiectelor și care le asociază, ci este acela care le preia în sine și, astfel, cel care le conferă abia existență estetică.

Astfel, în același timp, aici, în cadrul *lumii* reprezentate, *poezia spațiului* este elementul prim și, ca urmare, în măsură deosebită atotstăpînitor.

Dar mai departe : culoarea în acuarelă, spuneam, pătrunde în suprafața hîrtiei și o colorează ; nu o acoperă, ci este absorbită de hîrtie. Dar asta presupune mai mult sau mai puțin o tehnică fluidă. Dar aceasta este, din nou,

Scanned with CamScanner

contrariul oricărui desen orientat spre claritatea formei, ca și contrariul oricărei picturi miniaturale și fine. Ea presupune o ușurință specifică, o reproducere fluidă, nepăsătoare față de redarea corectă a detaliilor reprezentatului. *Sufletul* tehnicii în acuarelă este o așternere lejeră și fluidă de pete.

Dacă însă adăugăm aici ceea ce a fost subliniat anterior, lipsa spațiului întunecat sau dominația grundului deschis al tabloului, rezultă că poezia artei în acuarelă va fi poezia *anumitor domenii ale realității*. Celui din urmă moment amintit îi corespunde reproducerea a ceea ce se evidențiază prin culoare veselă, policromă. Și, împreună cu momentul tehnicii lejere în pete, ea face ca domeniul ideal al artei în acuarelă să apară nu caracteristica mai netă, nici frumusețea aspectului sensibil al individului sau obiectului singular, și nici acțiunea, ci *existența umană și naturală veselă* și *vesel policromă, scena* policromă din aceste două domenii.

Arta hașúrilor colorate

Tuturor artelor în pete cromatice, și mai cu seamă artei specifice a petelor, pictura în acuarelă, li se opune arta *hașurilor*. Evidențiez aici arta pastelului, care a fost deja menționată. Ea este, de fapt, artă a hașurilor și are numai ca atare îndreptățirea ei specială și poezia ei specială. Hașurile *sînt* așa ceva numai dacă liniile de hașură sînt despărțite unele de altele și, prin urmare, permit *grundului* să devină vizibil. Desigur, el poate fi și acoperit cu pastel. Dar rezultatul este numai o pictură în ulei stricată, o pictură care năzuiește spre ceea ce ea nu poate realiza în mod desăvîrșit. Culorii pastelului îi lipsesc profunzimea, transparența, ea este ștearsă și moartă, lipsită de viața pe care o dă grundul

Scanned with CamScanner

vizibil între haşuri. Nu că fondul ar fi în sine viu. Totuşi, el dă viaţă mai întîi prin aceea că neagă din punct de vedere estetic. Prin faptul că grundul, de pildă grundul de carton dintre haşurile prin care este reprezentat un corp sau o suprafaţă corporală, pe scurt, ceva obiectual, rămîne vizibil, el devine, cum s-a spus deja, co-purtător al reprezentării. Totuşi, el este, tocmai, grund, aşadar, în această calitate, nu reprezintă. Grundul cu haşuri semnifică, aşadar, în orice caz, o reducere a realităţii reprezentatului, căci reprezentatul nu constă în haşuri şi grundul vizibil dintre ele. Prin aceasta se reduce pretenţia haşurilor de a reda realitatea. Tocmai astfel, însă, sporeşte importanţa *reprezentării,* care s-a realizat *în ciuda* acestui lucru. Dar aceasta nu este, desigur, reprezentarea prin redare a individualului, nici în aspectul său spaţial global în mărime naturală şi modelare precisă, nici în conturarea sa clară. Claritatea contururilor contrazice *moliciunea,* neclaritatea haşurării, la fel precum contrazice aceasta o delimitare clară a părţilor în interior, adică liniile care caracterizează şi despart precis suprafeţele. În acelaşi timp, lipseşte adîncimea. În locul ei apare platitudinea şi licărirea ştearsă a suprafeţelor pastelului, apare ceea ce în el este în mod specific de un alb-făinos. Iar asta interzice, totodată, redarea realistă a texturii suprafeţelor obiectelor şi a jocului luminii pe suprafeţele lor, redarea de pildă a carnaţiei strălucitoare sau a suprafeţei lucioase a unui anumit material, de pildă mătasea, marmura ş.a.m.d. În locul particularităţii texturii suprafeţelor lucrurilor, mai cu seamă în locul naturii lor luminoase, apare tocmai acest licăr albicios, spălăcit, egalizator.

Astfel, arta pastelului nu este nici arta reproducerii individualului în aspectul său sensibil deplin şi în splendoarea sa, mai ales, de

Scanned with CamScanner

pildă, a corpului omenesc, nici arta reprezentării unei acțiuni, a unei vieți dramatic agitate, nici arta vreunui fel oarecare de caracteristică netă, clară, precisă. Și nu este artă a profunzimii, adică a spațiului licăritor și înfiorat de lumină, ci este, în primul rînd, o artă a suprafeței care se topește între granițele ei și a suprafețelor parțiale care se întrepătrund molatic, o artă a aspectelor de suprafață, lipsite de pretenții, ușoare, delicate și molatice.

Din această cauză, totuși, reprezentării în pastel nu-i lipsește o profunzime și o poezie proprie. Aceasta este creată tocmai de topirea contururilor și de asortarea grundului cu haşurile în interior, în asociație cu caracterul unificator al culorii, cu acel licăr spălăcit care uniformizează. Prin asta, ceea ce vedem devine, în spațiu, aspect molatic, delicat, aparent fără pretenții, împletindu-se în spațiu și, astfel, purtînd în sine viața spațiului ; nu a spațiului în profunzimea sa, ci tocmai a acestui spațiu care învăluie și întrețese lucrurile. Acest spațiu, cu nedeterminarea conținutului său doar presimțibil, este absorbit cel mai energic în reprezentare. Și astfel întreaga plenitudine a doar presimțibilului existent în spațiu este absorbită în ea.

Astfel sîntem conduși totuși într-o profunzime, și anume tocmai în profunzimea unui interior doar presimțibil și a unei bogății neexploatate a acestuia.

Iar această poezie a artei pastelului se completează dacă noi percepem în mod consecvent, și dincolo de limitele reprezentării, acest spațiu în care aspectul plutește în *sine* însuși, adică dacă reprezentarea, și în limitele ei, se *desfășoară* sau se dizolvă în spațiu. Abia atunci se desăvîrșește aspectul molatic care plutește, delicat și aparent fără pretenții, în spațiu. De aici, rezultă de la sine obiectul firesc al pastelului.

Scanned with CamScanner

De aici, în fine, drumul ne duce la reprezentarea picturală care a renunțat total la culoare. Pe drept cuvînt a cerut Klinger o estetică proprie a acestei arte fără culoare, pe care a denumit-o „grafică". În măsura în care, cum spune el, orice material și orice tehnică are propriul său spirit și propria sa poezie, ele au, în același timp, propria lor estetică, care, desigur, în fond nu este nimic altceva decît recunoașterea acestui spirit propriu și a acestei poezii proprii. Pictura în culoare, după Klinger, are misiunea de a reprezenta corpul. În schimb, ea nu are nevoie de nume, de idee, de adaosuri ideatice sau nuvelistice. Aici artistului îi este indiferent dacă figura reprezentată este „Ion sau Endymion".

Altfel stau lucrurile în grafică. Despre aceasta el spune că obiectul ei nu este corporalitatea. În locul corporalității abandonate, aici apare ideea. Grafica, așadar, nu reprezintă corpul ; ea redă idei, pătrunde în domeniul poeziei. Pe de altă parte, Klinger e de părere că pictura în culoare este lumea frumosului. În ea, totul se subordonează armoniei, ea ar fi „cea mai desăvîrșită expresie a bucuriei față de lume, glorificarea și triumful lumii". Și în acest punct, însă, grafica se diferențiază de pictura în culori. „Și din părțile întunecate ale vieții rezultă pentru artist imagini. Pentru a le reda, este nevoie de o artă nouă. Această artă este grafica".

Dintre aceste două aserțiuni, prima mai ales sună straniu. În arta cromatică a suprafețelor n-are ce căuta ideea, adaosul ideatic. Aici este „totuna dacă e Ion sau Endymion". Din contră, în grafică lucrurile trebuie să se petreacă altfel. Dar pentru ce aceasta ? Și grafica este artă. Nici misiunea ei nu poate fi, prin urmare, decît aceea de a relega o viață într-un aspect sensibil, astfel încît s-o putem simți, găsi și

Scanned with CamScanner

savura nemijlocit în acesta. Dar, în acest caz, de conținutul operei de grafică nu ține ceea ce noi îi adăugăm în gînd sau în vis, ci doar ceea ce tocmai *îi aparține*, adică ceea ce există nemijlocit în sensibilul care ni se oferă. Și pentru grafică trebuie să fie indiferent „dacă acesta este Ion sau Endymion".

Tipuri de grafică

Acestor observații le mai adăugăm cîteva. Nu este ca și cînd, precum pare a presupune Klinger, estetica graficii ar fi *una singură*, egală și aceeași peste tot, ci fiecare specie de grafică are *propria sa estetică*, deoarece fiecare grafică posibilă are propriul său spirit și propria sa poezie. Grafica, fiindcă renunță la redarea culorii, se mai poate numi și artă în alb și negru. În acest caz, putem desemna pe scurt contrastul dintre diversele arte grafice spunînd : contrastul dintre negru și alb semnifică, în diferitele arte în alb și negru, ceva esențialmente diferit. El reprezintă ceva diferit mai cu seamă în cele două arte grafice care se opun cel mai caracteristic și pe care, de aceea, vreau să le evidențiez în mod special în acest context : *gravura în lemn* și *gravura în acvaforte*.

Aici înțeleg prin gravură în acvaforte adevărata acvaforte, adică cea în hașuri care par a fi fost aruncate lejer și nepăsător pe suprafață, care se alătură sau se încrucișează compact sau mai puțin compact, în orice caz, însă, fac să devină vizibil între ele grundul de hîrtie albicios sau gălbui. Nu am în vedere arta falsificată a acvaforte-lui, în care hașurilor li se adaugă ici și colo un colorit sau o nuanță care acoperă grundul, sau nu mă gîndesc la acest amestec de hașuri și de pete, sau de grafică și de artă care acoperă suprafețele sau le colorează, prin care, din nou, opera de artă

Scanned with CamScanner

unitară se transformă într-o combinație de fragmente sau felii din diverse opere de artă, sau prin care „spiritul" unitar al acesteia este nimicit. La fel, cînd vorbesc despre gravura în lemn, nu am în vedere de pildă ceva ce imită fotografia, ci xilogravura autentică, de pildă aceea a lui Dürer.

Să observăm, mai întîi, elementul comun al tuturor artelor grafice sau al artelor în alb și negru. Acesta rezidă, înainte de orice, în existența „albului", adică în evidențierea vizibilă a grundului alb între hașuri sau linii. Prin faptul că acest grund se evidențiază între hașuri, el este, ca și la pastel, co-purtător al reprezentării. În general spus, el reprezintă spațiul. Astfel, în xilogravură vedem hîrtia albă printre linii eventual pe o suprafață destul de mare. Liniile redau liniile de demarcație și anumite linii caracteristice interiorului. În acest caz, liniile nu există în sine, ci, împreună cu grundul vizibil între ele, sînt acel ceva prin care este redat un obiect, de pildă, un personaj. Un personaj nu constă, totuși, doar din linii. Și dat fiind că grundul *dintre* diversele *obiecte* este același grund, și el redă sau reprezintă ceva. Numai că ceea ce reprezintă el nu este spațiul umplut cu lucruri, ci este spațiul în care personajele și lucrurile *se află în relație* reciprocă.

Același lucru e valabil și pentru gravura în acvaforte. Și aici grundul dintre hașuri reprezintă, nu în sine, ci împreună cu liniile, suprafețe de corpuri și spațiu. Astfel, în amîndouă cazurile, sînt recunoscute în reprezentare suprafața corpurilor și spațiul. Dar ele sînt recunoscute prin grundul unificator, peste tot identic. În această privință, este negată din punct de vedere estetic diferența dintre spațiul gol și obiecte, precum și deosebirea obiectelor între ele. Totul apare, așa-zicînd, ca o simplă *parte a unui* spațiu, peste tot egal cu sine în-

Scanned with CamScanner

suși. Și, simultan, sînt negate estetic, peste tot, și deosebirile de culoare. Astfel, este negată din punct de vedere estetic, în același timp, *viața* cromatică a obiectelor.

Dar asta trimite, de la început, în amîndouă cazurile, la acele obiecte ale reprezentării pentru care culoarea este indiferentă. Totodată, grundul unitar — sau modalitatea, peste tot aceeași, în care spațiul, atît ca suprafață a corpurilor, cît și ca spațiu între corpuri este prezent pentru noi în raport cu obiectele individuale, chiar indiferent de culoare, adică de lipsa diferențelor cromatice — exercită o acțiune care neagă unicitatea. Spațiul unitar, același pretutindeni, cuprinde personajele și lucrurile, le împrejmuie și le împletește, le înghite și anulează relativ particularitatea și diferențierea lor. Astfel, ele sînt, în mod deosebit, împletite sau relativ dizolvate în *poezia spațiului* unificat.

Pe de altă parte, însă, grundul are și o total *diferită* modalitate de existență și semnificație în cele două tipuri de grafică. Cu privire la gravura în lemn se poate spune că grundul redă suprafața obiectelor și spațiul, însă, pe de altă parte, nu le redă, adică suprafața dintre linii *nu* este reprodusă în întreaga ei *specificitate*, nu numai privitor la culoare, ci și cu privire la modelarea ei. Ea este reprodusă numai prin linii, deci prin limitele ei. Din contră, în gravura în acvaforte suprafața este reprodusă și în forma sau *modelarea* ei.

La fel, spațiul *dintre* obiecte este acolo reprodus numai în limitele sale, pe cînd aici, în același timp, și în funcție de *profunzimea sa*, de structura sau „modelarea" sa interioară, adică de *modul* în care este făcut transparent de lumină sau este lăsat neluminat, fiind, astfel, în sine „structurat".

Această situație o putem examina, însă, și din punctul de vedere al liniilor. În gravura în

Scanned with CamScanner

lemn, acestea sînt linii de demarcație, adică sînt linii de delimitare sau de hotar între suprafețele care se ciocnesc în interiorul unei suprafețe globale. În gravura în acvaforte, din contră, liniile modelează, desemnează lumina și umbrele, luminosul și obscurul, creînd, în acest sens, formele corporale și animația spațiului.

Astfel se diferențiază acum, de asemenea, în chip necesar, și domeniile celor două arte. Mai sus, domeniul ambelor a fost definit mai ales negativ. Conform celor spuse, ceea ce nici nu intră măcar în discuție, la amîndouă, este aspectul cromatic și viața ce rezidă în acesta. Ceea ce rămîne dacă facem abstracție de aceasta pare a fi în primul rînd forma. Dacă xilogravura este, într-adevăr, arta liniilor care definesc formele trupești, ea este însă contrariul unei arte a formei semnificative în sine sau a formei corporale frumoase în sine, adică a acelei forme corporale care — datorită plinătății și armoniei vieții corporale care există în ea sau ca expresie a existenței corporale fericite și a sentimentului vital respectiv — poate să ridice pretenție estetică absolută și, de aceea, să pretindă reproducerea *deplină* și *pură*. La ea, orice formă „interioară", adică orice modelare, dispare și rămîn doar *limitele*. Iar liniile gravurii în lemn pe care o am în vedere aici nu redau nici linii — este imposibil să redai ceea ce în obiecte nu apare deloc —, nici forme corporale, ci ele sînt mai curînd reprezentații a altceva decît sînt ele însele, simboluri în care se condensează și se concentrează esențialul aspectului global, al structurii și mișcării sale, o schemă caracterizantă. În alt sens forma trupului n-are nici o semnificație pentru *gravura în acvaforte*. În ce sens — asta o spun hașurile aruncate ușor, aparent la întîmplare orientate și combinate, alergînd paralel sau încrucișîndu-se într-un fel sau altul. Cu aceasta, gravura în acvaforte dă sigur acea formă „internă". În schimb, ea face

Scanned with CamScanner

limitele să se dizolve, cînd mai mult, cînd mai puțin. Ea împletește în spațiu. Și pare, totodată, a renunța intenționat, pretutindeni, la orice claritate și *puritate* a formei în amănunt, la orice realizare corectă a acesteia.

Iar dat fiind că așa este, ambelor specii de artă *împreună* le rămîn doar *două* posibilități, și anume reprezentarea mișcării și a *caracteristicii* puternic individuale, pe de o parte, și a interiorității specifice, pe de altă parte. Dar prima desemnează domeniul specific gravurii în lemn, despre care este vorba aici, iar cea de a doua, pe acela al gravurii în acvaforte.

Dar precizarea clară și conducerea sigură a liniilor de contur, silueta viguros definită, care sînt proprii gravurii în lemn de tipul aflat aici în discuție, trimit, cum s-a subliniat deseori, la mișcarea corpului și orientarea voinței spre exterior, la manifestările și acțiunea reciprocă activă a personajelor între ele și cu lucrurile. De aceea apar liniile dinlăuntrul personajelor, care slujesc *exprimării*, nu exprimării fine și liniștite a *vieții interioare* introvertite, ci exprimării depline, puternice, animate, „sonore" a *manifestărilor vitale*, exprimării puternicei excitații interioare și totodată tinzînd spre exterior, și, în același timp, *caracteristicii simple* — însă clare și precise, ce se exprimă în lini corespunzător precise — a acesteia și a manifestării ei sensibile.

Acele două prime momente le-am putea reuni în noțiunea de „dramatic". Dar și această expresie poate fi greșit înțeleasă. Cel mai bine este să spunem : obiectul firesc al xilogravurii despre care este vorba aici, cea de tip dürerian, în care caracterul său specific atinge valoarea desăvîrșită, este viața ce se exprimă prin gesturi, acțiuni și mai ales linii caracteristice, pe scurt, *viața* care *se îndreaptă spre exterior*.

Din contră, domeniul specific al gravurii în acvaforte este domeniul *interiorității*. La fel

Scanned with CamScanner

de puțin ca și la gravura în lemn, aspectul sensibil frumos, care se exprimă în formele pure ale corpului, poate să constituie obiectul reprezentării ei. Și anume, din motivul deja arătat, adică din pricina caracterului întîmplător, inerent modelării în detaliu în gravura în acvaforte, iar în al doilea rînd, fiindcă este propriu naturii ei a împleti evident personajele, prin aer și lumină, în spațiu. Aceste două momente pătrund, însă, unite, în interioritate; primul moment, nemijlocit, în reprezentarea expresiei sufletești din individ; cel de al doilea, în reprezentarea „sufletului", adică a atmosferei din spațiu, în poezia specifică din spațiu, și mai cu seamă în poezia luminii care stăpînește în spațiu. Aceste două momente se unesc însă. Interioritatea spațiului ne conduce și aici, în cel mai energic mod, spre interioritatea indivizilor. În acest fel, gravura în acvaforte este, în cel mai înalt înțeles, o artă a poeziei interiorității.

Aici este punctul în care sare în ochi *injustețea* acelei aserțiuni a lui Klinger, potrivit căreia în locul corporalității în grafică ar apărea „ideea". În gravura în acvaforte, mai cu seamă, în locul corporalității apare de fapt ceea ce constituie contrastul *firesc* propriu-zis al oricărei corporalități, și anume specific sufletescul, ceea ce ține de atmosferă și spiritual — și, totodată, ca atmosferă propriu-zisă în care acesta trăiește —, interioritatea sau conținutul dispoziției spațiului.

Dar, în același timp, se învederează aici și *justețea* celeilalte aserțiuni a lui Klinger: „și părțile întunecate ale vieții cer reprezentarea lor vizuală, iar pentru aceasta se oferă grafica". Dacă personajul singular ca atare, în aspectul său sensibil, nu mai ridică nici o pretenție, el poate fi urît. Iar dacă manifestarea „dramatică" a excitației interioare nu mai ridică nici o pretenție, atunci și nesemnificantul și non-frumosul în sine își găsesc aici îndreptățirea. Cu atît mai semnificativ apare, în

Scanned with CamScanner

acest caz, ceea ce, cu toate acestea, ba chiar *prin acestea*, ajunge la valorificare deplină.

Nu există nici un efect al artei care să nu fie legat de o renunțare. Orice obiect reprezentabil are multiple laturi, care se concurează reciproc în contemplarea noastră. Mai sus au fost relevate trei laturi principale. Există o frumusețe a existenței corporale, a aspectului sensibil static; există o frumusețe a mișcării expresive, vioaie, puternice; și există o frumusețe a stării interioare, o frumusețe a valorii omenești care zace în profunzime și care poate intra în drepturi depline abia în suferință și mîhnire, pe scurt, în tot ceea ce formează contrastul extrem cu eroicul, măreț, cu triumful frumuseții și forței „sensibile" sau corporale.

Dar este misiunea artei să ne facă toate acestea prezente în mod sugestiv. Este, mai cu seamă, o sarcină a ei să permită acelui frumos doar lăuntric să iasă din învelișul urît, de care este legat prin natura sa, să permită ca aurul omenescului să lumineze din această suferință, mîhnire, pe scurt, din josnicia sau tenebrele vieții. Iar în acest scop își oferă sprijinul acel material și acea tehnică de reprezentare cărora le e propriu să nu *poată* năzui spre acel element eroic sau măreț, spre acel „triumf" al frumuseții, și nici spre acea viață care se manifestă „dramatic" viguros, ci a căror întreagă forță e pusă în slujba exprimării sufletescului.

O atare tehnică este gravura în acvaforte. Și ea redă un triumf, anume triumful specific sufletescului, spiritualului și al ceea ce ține de atmosferă și, totodată, triumful vieții generale a spațiului, al luminii și al vieții care țese misterios și în întuneric.

Simultan, însă, gravura în acvaforte poate face perfect eficient, prin acțiunea luminii — a cărei forță învinge ici și colo, în cîte un punct, întunericul — în mod deosebit acel par-

Scanned with CamScanner

ticular în care se concentrează sensul întregului. Să ne gîndim aici, din nou, la utilizarea luminii de către Rembrandt. Aici, acest particular nu acționează, totuși, ca particular și mai ales nu ca personaj corporal singular, ci acționează ca punct culminant și central spiritual, în care se concentrează toată această viață lăuntrică.

Dar nici așa nu s-a spus încă totul. Mijloacelor de reprezentare ale „graficii" le aparține și proporția mică. Iar acesteia îi e propriu ca forma corporală singulară și, în general, forma corporală să regreseze. Viața corporală este legată de mărimea spațiului în care ea se desfășoară. Din contră, lăuntricul închis în sine și elementul de atmosferă nu au nevoie de mărime spațială. În locul tuturor dimensiunilor spațiale apare aici dimensiunea aspațială a profunzimii sufletești.

Asemenea interioritate și profunzime pot apărea inefabile, enigmatice, misterioase. Și, poate, prin aceasta îndeamnă la reflecție și interpretări. În acest caz, de conținutul operei de artă nu țin totuși interpretările, ci doar ceea ce e resimțit nemijlocit, adică tocmai acest inefabil, enigmatic și misterios. Și aici este indiferent „dacă acesta este Ion sau Endymion".

Repet : fiecare mijloc de reprezentare, deci și fiecare artă, are „propriul său spirit și propria sa poezie". Acest spirit și această poezie trebuie artistul să le facă a fi recunoscute și a triumfa. El nu va impune niciodată artei sale un spirit străin.

Dar asta înseamnă întotdeauna că el renunță.

Artistul se manifestă în ceea ce dă și, poate încă mai mult, în ceea ce omite să dea. Abia astfel dă el tot ceea ce dă. Tot ceea ce este numit iscusință, ușurință și libertate în folosirea mijlocului, orice utilizare a întîmplăto-

Scanned with CamScanner

rului, orice evitare a impresiei de intenționat și de chinuit ține de aceasta.

Artistul își domină materialul și tehnica ; dar asta nu înseamnă niciodată că el le chinuie sau le ucide, ci că le lasă libertate totală și, tocmai prin aceasta, își îndeplinește misiunea. Da, artistul va rămîne, întotdeauna, în mod intenționat înapoia a ceea ce îi permite materialul, pentru a exclude orice idee de conflict între voința sa și ceea ce materialul îngăduie sau pretinde, așadar orice conflict între voință și putință, orice impresie de insuficiență.

De aici, decurge cea mai clară cu putință separație a artelor. Este un semn de decădere atunci cînd muzicianul literaturizează, iar scriitorul face muzică, cînd vreuna dintre artele plastice propovăduiește idei, cînd sculptorul dăltuiește, în locul plăsmuirilor sculpturale, viziuni despre lume și viață sau sisteme de gîndire.

Orice artă are propria ei poezie. Prin urmare, orice artă care nu este poezie are o altă poezie decît poezia. Și pierdută este orice artă care filozofează.

Orice operă de artă este general valabilă și spune ceva general. Și poate fi semn al unei mari opere de artă faptul că ea face ca generalul din ea să fie înțeles în diverse feluri. Dar este semn al operei de artă în general faptul că ea *nu are nevoie* de adaosuri teoretice. Iar cea mai mare operă de artă este întotdeauna aceea în contemplarea căreia eu uit toate adaosurile teoretice, deoarece opera de artă îmi dă atît de mult încît nu mai rămîne loc în mine pentru asemenea lucruri.

Este, repet, misiunea specifică și care nu poate fi înlocuită cu nimic în lume a artei ca ea să-mi ofere nu prilej de reflecție, ci viață, și anume viață pozitivă relegată într-un aspect sensibil, în care eu s-o regăsesc, s-o simt și s-o savurez nemijlocit.

Scanned with CamScanner

Capitolul al nouălea

ARTA RELIEFULUI

Relief „sculptural" și relief „pictural"

Prin „sculptură" se înțelege de obicei în primul rînd ronde-bosse-ul, adică ceea ce reproduce tridimensionalul și delimitatul circular, pe scurt, corporalul, în această deplină corporalitate a sa, așadar, prin forme care sînt închise în sine în același mod tridimensional și circular. Prin pictură, eu înțeleg, în cele ce urmează, precum în cele precedente, arta imaginii plane în general, deci nu numai pictura în culori, ci și desenul sau simpla „grafică".

Între acea sculptură și această pictură se află, la mijloc, în mod specific, arta reliefului. Elementul general al reliefului este faptul că reprezentarea este legată de suprafață, dar nu chiar bidimensional, ci corporal. Primul moment îl are în comun cu pictura, celălalt moment, cu sculptura. Sau, spus mai precis, în relief, spațiul din afara corpurilor sau din afara spațiului umplut de ele, așadar spațiul vid, devine suprafață, își pierde, deci, a treia dimensiune sau dimensiunea adîncimii. Corpurile, însă, își păstrează relativ corporalitatea.

Asta sună ca o contradicție. Corpurile există totuși în spațiu, sau spațiul pe care îl umplu

Scanned with CamScanner

corpurile *aparţine* spaţiului *din afara* acestora, adică este unul şi acelaşi spaţiu, aici umplut de corpuri, dincolo vid. Cum poate însă atunci acest spaţiu, în măsura în care este vid, adică nu este umplut de corpuri, să-şi piardă corporalitatea, iar în măsura în care este umplut de corpuri, să şi-o menţină ?

Această contradicţie se rezolvă printr-un compromis. Rămîne valabil că spaţiul din afara corpurilor devine, în relief, suprafaţă. Dispare, prin urmare, mai întîi, a treia dimensiune a spaţiului vid. Astfel, şi corpurile ar deveni apoi bidimensionale sau şi-ar pierde, de asemenea, a treia dimensiune. Dar corpurile *se împotrivesc*, ca să zicem aşa, tind să iasă din suprafaţa în care ar trebui să se piardă. Ele oscilează între două extreme : pe de o parte, rămîn legate de ceea ce, cum s-a spus, este spaţiul lor şi totodată acel spaţiu vid unic, pe de altă parte, ele ies mai mult sau mai puţin din acesta, sau *„alungă" în ele însele*, datorită tendinţei lor imanente spre extindere tridimensională, spaţiul din suprafaţă. Iar prin această ieşire din suprafaţă sau această „alungare" ia naştere relieful.

Dar faptul că relieful stă astfel între sculptură şi pictură condiţionează un contrast între două tipuri diferite de relief, pe care trebuie să le evidenţiem numaidecît. Deocamdată putem, sub rezerva unei rebotezări ulterioare, să le desemnăm prin numele de relief sculptural şi relief pictural. Dat fiind că acest contrast este condiţionat de contrastul dintre sculptură şi pictură, el ne devine mai clar dacă definim încă o dată în mod expres contrastul dintre sculptură şi pictură.

Spus pe scurt, acesta constă în următoarele: sculptura, în sensul de ronde-bosse, reprezintă corpuri care umplu spaţiul, dar nu reprezintă spaţiul în care se găsesc corpurile. Ea este, în acest sens, artă a corpurilor, nu artă a spaţiului. Pictura, în schimb, reprezintă spaţiul

Scanned with CamScanner

și, în spațiu, corpurile, sau reprezintă corpurile nu doar umplînd spațiul, ci și trăind în spațiu, respirînd în el și stînd în relație reciprocă. Spațiul pe care îl vedem în afara personajului reprezentat plastic este doar spațiul *real*, care *ne înconjoară* și pe noi. Din contră, spațiul pe care-l vedem înconjurînd personajul pictat în *tabloul* pictat este spațiu reprezentat, spațiu aparținînd corpurilor reprezentate.

Din acest contrast între sculptură și pictură decurg însă, pentru relieful care se află între acestea, cele două posibilități la care am făcut aluzie mai sus prin cuvintele „relief sculptural“ și „relief pictural“. Asta vrea să spună că relieful poate să se comporte față de spațiu, pe de o parte, precum sculptura, pe de altă parte, precum pictura. Și, după cum el se comportă într-un fel sau altul față de spațiu sau după cum comportamentul său față de spațiu se situează în punctul de vedere al sculpturii sau în acela al picturii, îi dăm, deocamdată, un nume sau altul : sculptural sau pictural.

În măsura în care, însă, prin aceste două nume definim mai exact contrastul pomenit, rezultă mai întîi că propoziția noastră de mai sus, potrivit căreia în relief „spațiul din afara corpurilor“ ar deveni suprafață, înseamnă lucruri diferite, după cum prin aceasta este avut în vedere relieful sculptural sau reliefful pictural. În ce măsură, aceasta se lămurește imediat din ceea ce s-a spus mai sus : „spațiul din afara corpurilor“ care, în primul tip de relief, devine suprafață, nu poate fi altul decît spațiul real. Iar suprafața însăși în care acest spațiu s-a preschimbat în relieful sculptural este, prin urmare, o *suprafață* reală, de pildă suprafața unei plăci de piatră sau de lemn, și ea este *numai* aceasta, așadar numai suprafața unei *mase reale*. Prin urmare, nici *„corpurile“* care *ies din ea* nu pot să

Scanned with CamScanner

fie *personaje reprezentate*, ci ceea ce iese din această suprafață reală a plăcii de piatră sau de lemn pot fi numai plăsmuiri din piatră, respectiv din lemn, *sculpturile, statuile*, adică *mase corporale* modelate *în care* sînt *reprezentate* personajele. Dacă definim, pe scurt, această suprafață reală drept „grundul sculpturii" sau „purtătorul sculpturii", în sensul în care, la tablourile pe pînză, se poate numi astfel suprafața pînzei, atunci relieful sculptural este unul care rămîne real, împotmolit în grundul său, dar, pe de altă parte, este *opera sculpturală* care iese din acesta, respectiv el este o cantitate sau o alăturare de asemenea sculpturi care se evidențiază dintr-un grund de sculptură. Iar ceea ce este reprezentat în relief sînt numai *personajele*, și nu *spațiul* în care se găsește reprezentatul.

De aici decurge, în cazul în care pe una și aceeași suprafață — cum tocmai s-a arătat că e posibil — sînt reprezentate mai multe personaje, că aceste *personaje* în relief *„sculptural"* nu pot sta în relație reciprocă prin spațiul intermediar dintre ele, adică prin suprafața plăcii de piatră sau de lemn, ci ceea ce se află în relație în acest spațiu sînt numai *sculpturile*, figurile, masele modelate. În sculptură, în general, există o unică modalitate, am văzut, în care personajele reprezentate pot fi *reprezentate* ca stînd în relație reciprocă. Ea constă în aceea că personajele sînt reprezentate ca atingîndu-se corporal nemijlocit, prinzîndu-se, ținîndu-se, purtîndu-se etc. Iar singurul mijloc pentru reproducerea unui atare nemijlocit raport corporal este continuitatea maselor, respectiv continuitatea maselor *de reprezentat*, plăsmuirea personajelor dintr-o singură bucată de material, fără despărțire sau spațiu intermediar sau fără acea decupare care anulează, pentru ochi, conexiunea maselor. Exact la fel pot fi reprezentate sau caracterizate personajele ca stînd în relație reciprocă și în *relieful* „sculptural", numai în

Scanned with CamScanner

măsura în care sînt reprezentate ca prinzîndu-se, ținîndu-se, purtîndu-se din punct de vedere corporal ș.a.m.d. Și aici, unicul mijloc de a le reprezenta astfel este tot continuitatea vizibilă a masei de reprezentat. Dacă desemnăm personajele aflate în relație ca reprezentare de grup, putem exprima asta și astfel: nici în „relieful sculptural" nu există, ca și în ronde-bosse, vreun alt mijloc de reprezentare a grupului decît continuitatea masei care redă raportul corporal nemijlocit al personajelor.

Asta nu împiedică, desigur, ca într-un „relief sculptural", pe una și aceeași suprafață să fie reprezentate alături oricît de multe personaje care sînt despărțite între ele printr-o parte a suprafeței, deci nu sînt legate între ele nemijlocit. Ele pot aparține aceluiași întreg și în mod „obiectiv". De pildă, toate ar putea fi extrase din unul și același cortegiu festiv sau ceva asemănător, iar sculpturile în care ele sînt reprezentate se pot succeda pe una și aceeași lespede în același fel în care personajele s-ar fi succedat în cortegiul real. În asemenea caz, se vorbește, eventual, despre „reprezentarea unui cortegiu festiv". De fapt, în asemenea caz, presupunînd mereu că relieful este unul „sculptural", *nu cortegiul* este reprezentat, ci doar personajele individuale, sau grupurile *dintr-un* cortegiu *de pe* aceeași suprafață sînt *ordonate* în șir, adică ele sînt *sculpturi* diferite care reprezintă aceste personaje individuale sau grupuri *reunite* pe una și aceeași placă. Din aceste sculpturi ordonate în șir noi putem compune, *în minte*, cortegiul ; dar, prin aceasta, cortegiul nu este încă *reprezentat*. De reprezentarea *cortegiului* ar fi ținut, tocmai, *reprezentarea relației* spațiale a personajelor sau a grupurilor. Despre așa ceva însă nu poate fi vorba la relieful sculptural. Fragmentele de suprafață dintre personaje sînt fragmente de *spațiu real*, prin care nu pot fi puse în relație cele *reprezen-*

Scanned with CamScanner

tate, așadar cele ce există doar *abstract*. Repet : ceea ce este pus în relație astfel sînt doar *sculpturile*.

Dimpotrivă, cu totul altfel se petrec lucrurile la „relieful pictural", pentru care se pot indica exemple cunoscute, de pildă din Renaștere. „Spațiul din afara corpurilor", care a devenit suprafață, este aici spațiul în care se găsesc *personajele reprezentate*. Acesta este aici, prin urmare, spațiu *co-reprezentat*. Iar din acest spațiu *co-reprezentat* ies în evidență, în *reprezentare*, aceste *personaje*, spre a fi legate în același timp, mai mult sau mai puțin, de bidimensionalitatea sa sau a fi absorbite în aceasta.

Limitele inițiale și apariția reliefului

Din acest contrast al celor două tipuri de relief decurg însă și alte consecințe. Orice operă de artă începe undeva sau are undeva limitele sale inițiale, de la care începe contemplarea estetică sau cu care începe pentru aceasta opera de artă. Această limită inițială este, pentru relieful sculptural, suprafața *plăcii* din care se evidențiază figurile sau *sculpturile* față de privitor. Relieful pictural, din contră, are limita inițială, tot așa precum tabloul pictat, în *prim-planul suprafeței*, de la care spațiul *reprezentat* se întinde către *înapoi* dinspre privitor. Aici, cum se vede, cuvîntul „limită inițială" a operei de artă are un înțeles diferit în cele două cazuri. *Acea* limită inițială a reliefului „sculptural" este o limită pentru *sculptură* sau pentru *sculpturi*. Limita inițială a reliefului pictural, în schimb, este limită inițială a *reprezentatului*. Prima este o limită materială, cealaltă este o limită abstractă. Spus mai precis, prima limită inițială este o graniță între un fragment al lumii *materiale*,

Scanned with CamScanner

anume, al aceleia care este desemnată prin sculptură, și lumea materială care stă în afara sculpturii. Limita inițială a reliefului pictural, din contră, este granița dintre lumea *abstractă* a operei de artă, pe de o parte, și lumea reală sau materială în care mă aflu eu, privitorul, pe de altă parte. *Amîndouă* s-ar putea numi „limite ale imaginii". Dar atunci ele sînt așa ceva în acest sens antitetic. De la acea suprafață de graniță *dinapoia* reliefului *„sculptural"* sculpturile se ivesc, așa cum s-a spus, spre *înainte*, către privitor ; de la această suprafață de graniță de *prim-plan* a reliefului *„pictural"*, *spațiul reprezentat*, cu tot ceea ce îi aparține, se întinde spre *înapoi*.

În cazul din urmă, purtătorul material al reprezentării spațiului sau *reprezentantul* sensibil al acestui spațiu este masa materială, de pildă, o placă de lemn sau de piatră aflată înapoia suprafeței de limită din primul plan. Dimpotrivă, masa materială aflată înapoia acelei suprafețe de graniță dinapoi a reliefului *sculptural* nu este purtătorul unei reprezentări sau reprezentantul unui reprezentat, ci este pur și simplu această masă materială.

Dar de la „limita inițială" indicată *apare*, în amîndouă cazurile, relieful în *idee*, adică pentru contemplarea estetică. Relieful plastic se naște, așadar, în idee — cum se naște el în realitate este aici cu totul indiferent — de pildă prin așezarea sau fixarea sculpturilor mai apropiate, în ceea ce privește cea de a treia dimensiune, de bidimensionalitate, pe suprafața unei plăci, sau prin reliefarea sculpturilor din aceasta. Dimpotrivă, relieful pictural se naște în idee pe drumul contrar, anume dinspre acea suprafață-limită spre înapoi. Pentru a ne face mai inteligibil procesul acestei nașteri ideatice a reliefului pictural, să ne imaginăm, mai întîi, o figură desenată sau gravată pe suprafața unei mase și modelată în lumină și umbră. Liniile de contur sînt intenționate însă drept linii de contur ale per-

Scanned with CamScanner

sonajelor care rezidă în profunzime, dincolo de suprafață. Iar modelarea în lumină și umbră este intenționată ca modelare *corporală* sau reprezintă așa ceva. Artistul extrage acest element intenționat sau reprezentat prin succesivă pătrundere, gravare, incizare în profunzimea plăcii. În locul liniilor de contur apar acum limite ale unor plăsmuiri corporale, iar în locul modelării cu lumină și umbră apare modelarea *corporală*.

În timp ce, așadar, în relieful sculptural, în „nașterea sa abstractă", suprafeței de limită dinapoi, care formează „linia de plecare" pentru opera de artă, i s-a *adăugat* ceva, relieful pictural sustrage ceva, pornind de la suprafața de limită dinainte, masei care se află dincolo de aceasta. Primul *produce* ceva nou, cel de al doilea, dimpotrivă, economisește.

În substituirea picturii prin reprezentarea sculpturală în relief „pictural" se menține același mijloc prin care pictura reprezintă obiectele ca aflîndu-se într-o mai mare adîncime sau ca întinzîndu-se în adîncime, și anume, *micșorarea* personajelor, respectiv *scurtarea* liniilor și suprafețelor care se desfășoară în adîncime. În locul perspectivei aeriene apare însă reducerea evidențierii sculpturale la limite și aplatizarea reliefului în general. Acest motiv este, la fel ca și perspectiva aeriană a picturii, dedus din *experiență*. Și în perceperea obiectelor reale, acela care se află mai departe se aplatizează. Relieful său corporal este diminuat, iar diferența dintre ieșindurile și intrîndurile părților sale scade din ce în ce mai mult, astfel încît obiectul se apropie de simpla suprafață sau de simpla siluetă desenată doar prin liniile de contur.

Dimpotrivă, în relieful „sculptural" nu există nici o posibilitate de a reprezenta personajele aflate în adîncime prin micșorare. Și aici există o adîncime, dar numai în personajele singulare. Din contră, aici nu există absolut

Scanned with CamScanner

nici o adîncime în care ar putea fi *ordonate personajele*. De aceea, micșorarea, aici, este sinonimă cu reprezentarea unui personaj mai mic. Micșorarea unui om, de pildă, nu este aici reprezentarea unui om care se află departe, în adîncime, și care de aceea *apare* mai mic, ci este reprezentarea unui *om mai mic*.

Din același motiv, acea înlocuire a perspectivei aeriene picturale, așa cum se petrece ea la relieful pictural, nu are nici o semnificație pentru relieful sculptural. Dacă unele *părți* ale unuia și aceluiași personaj se evidențiază mai mult, iar altele se retrag, adică dacă trebuie să fie *reprezentate* care retrăgîndu-se mai mult, firește, și aici, mijlocul firesc în acest sens este tot aplatizarea. Dar aceasta nu este aici, precum la relieful pictural, o dispariție a corporalității în *spațiul* în care contemplarea estetică privește și în care sînt descoperite personajele, ci este doar împotmolirea sporită a *personajului* în suprafață, de pildă în masa de piatră sau de lemn. Această împotmolire este, însă, o redusă evidențiere a marginilor corpurilor și, astfel, în același timp, o redusă înălțime a reliefului înlăuntrul acestora.

Construirea reliefului.
Adîncimea

Acelui contrast dintre esența și apariția abstracte ale reliefului sculptural, de pe o parte, și ale celui pictural, pe de altă parte, este firesc să-i corespundă și un contrast în privința *punctului de vedere* al contemplării și aprecierii noastre. Plăsmuirea în ronde-bosse invită la contemplarea din toate laturile, așadar în linii care provin din toate laturile și se strîng în opera de artă sau converg spre ea. Tabloul pictat cere contemplarea *contrară*, anume contemplarea dintr-un punct, în linii care *diverg* spre diferitele puncte ale tabloului.

Scanned with CamScanner

Dat fiind însă că relieful pictural este *tablou*, el cere, de asemenea, această *din urmă* modalitate de contemplare. Dimpotrivă, relieful *sculptural* cere un nou mod de contemplare, și anume nu contemplarea dintr-un punct, ci din infinit de multe puncte care se scurg în infinit de multe linii, *paralele* însă între ele și *perpendiculare* pe acel plan de fund material.

În consecință, planul podelei, spre pildă, reprezentat și, în sine, adică în realitate, orizontal, apare în relieful pictural ca oblic. La relieful sculptural, în schimb, el rămîne, atîta vreme cît este vorba în general despre planul podelei, orizontal.

Dat fiind că relieful sculptural nu reprezintă vreun spațiu în care *personajele* reprezentate să existe și să fie coordonate, pentru el nu există nici vreo *relație* reciprocă a personajelor reprezentate din punctul de vedere al *adîncimii*, prin urmare, nici vreun prim-plan, plan mediu și fundal, ci există doar juxtapunerea. Și nici aceasta nu este, cum s-a spus deja, o juxtapunere de *personaje*, ci de *sculpturi*. În schimb, toate acestea există în relieful pictural.

Dar subliniez mai cu seamă că în relieful sculptural nu este reprezentat nici un *fundal (Hintergrund)*. Numai *sculpturile* au aici un „fundal", și anume în suprafața materială de la care se evidențiază sau pe care sînt aplicate. Personajele reprezentate, în schimb, plutesc în nimic, adică întrebarea *unde* sînt ele n-are sens. Ele sînt, tocmai, de față.

Din contră, în relieful pictural, ca și în tabloul pictat, personajele au întotdeauna un fundal din care se evidențiază, chiar dacă acest fundal constă numai într-un perete neted co-reprezentat, sau în spațiul aerian vid.

S-a accentuat mai sus că în relieful „sculptural" nu există nici un mijloc ca figurile să fie reprezentate drept conexe, în afară de re-

Scanned with CamScanner

prezentarea acestora ca atingîndu-se, purtîndu-se, ținîndu-se ș.a.m.d., pe scurt, drept conexate corporal. Conexiunea trebuie să fie aici una nemijlocit corporală, deoarece sculptura în general, și relieful sculptural în special, reprezintă numai corpuri. Și în acest punct lucrurile se întîmplă cu totul altfel la relieful pictural. Aici, în afara corpurilor, este reprezentat și spațiul care le împrejmuie și le pune în relație reciprocă.

Aici, însă, trebuie să distingem juxtapunerea, respectiv suprapunerea în spațiu, pe de o parte, și succesiunea, pe de altă parte. Prima ajunge la reprezentare, în relieful pictural, prin continuitatea suprafeței imaginii, adică a reliefului pictural. Mai cu seamă distanța dintre figuri, în juxtapunere, este reprezentată prin distanța pe această suprafață continuă. Altminteri stau lucrurile cu distanțele sau cu relațiile celor reciproc exterioare în direcția *adîncimii* sau a celei de a treia dimensiuni. Asta înseamnă că între figurile dispuse una după alta se desfășoară spațiul vid din punct de vedere corporal, adică spațiul tridimensional. Relieful pictural îl reprezintă și pe acesta, însă *nu* prin *spațiu vid*. Purtătorul reprezentării este, în relief în general, doar *masa corporală*. Prin ea însă nu poate fi reprezentat nici un spațiu vid, ci întotdeauna numai un spațiu umplut cu corpuri. Pe de altă parte, e propriu reliefului pictural ca el să nu poată epuiza reprezentarea spațiului vid „corporal" prin masa corporală. Asta, pentru că în acest relief spațiul „corporal" este *strîns* între personaje în suprafață, și numai *personajele* sau *corpurile* își afirmă relativ tridimensionalitatea.

Cu aceasta s-a spus însă în ce unic fel pot fi reprezentate în relieful pictural relația figurilor în direcția adîncimii, ordonarea lor în adîncime, mai cu seamă exterioritatea lor reciprocă în direcția adîncimii, și anume prin

Scanned with CamScanner

succesiune în masa materială existentă înapoia acelei suprafețe a reliefului, cu adaosul că extinderea în adîncime sau corporalitatea sculpturilor însele este redusă cu atît mai mult în reprezentare, că, deci, figurile, în reprezentare, sînt cu atît mai aplatizate și apropiate de simpla siluetă, cu cît ele se deplasează în adîncime și, înainte de toate, cu adaosul că *părțile masei* în care sînt reprezentate figurile existente succesiv stau, în direcția adîncimii, în nemijlocită *conexiune de masă*, anume că ele, în funcție de adîncime, *nu pot fi despărțite una de alta prin spațiu vid*, dar la fel de puțin printr-o masă care nu reprezintă *nimic corporal*, care, așadar, se comportă ca reprezentant al spațiului vid, că, într-un cuvînt, orice exterioritate reciprocă „este negată estetic", și anume este negată estetic prin acea conexiune a *părților* de masă de reprezentat între *corpuri*. Asta înseamnă mai cu seamă: deplina elaborare rotundă a figurilor singulare, prin care se anulează continuitatea masei de reprezentat și este creat între figuri spațiul vid în direcția adîncimii — să ne gîndim, de pildă, la anumite reliefuri ale lui Ghiberti — este o inepție, un truc, adică o neînțelegere artistică sau neartistică. Prin faptul că figura este detașată din *masa globală* de reprezentat, ea este extrasă, tocmai prin aceasta, din *imagine*. Ea nu mai aparține acum contextului reprezentat în imagine sau scenei reprezentate în ea, ci este o operă de artă individuală. Ceea ce vedem noi este o statuie sau o statuetă, care, nici ea nu știe cum, a nimerit într-un tablou. Spus mai general, este ceva material care, din greșeală, a fost transplantat într-o lume abstractă și de aceea ridică pretenția ca și el să fie abstract. Spațiul vid care ia naștere, prin elaborarea în ronde-bosse a figurii, între ea și ceea ce este în urma ei, *trebuie* să aparțină lumii *reprezentatului*, trebuie să fie mijlocitorul relațiilor abstracte între această

Scanned with CamScanner

figură și figurile existente înapoia ei. De fapt, el este spațiul *real* sau *material*, care, ca atare, nu are nimic de a face cu lumea abstractă a operei de artă, așadar nici nu poate mijloci vreuna dintre relațiile, proprii lumii abstracte sau lumii reprezentate, între părțile acesteia.

Înălțimea pînă la care iese în evidență, în relieful sculptural, o sculptură singulară dintre cele ce se succed — în caz că o multitudine de atari sculpturi este reunită pe o singură placă — sau înălțimea pînă la care iese în evidență *o parte* oarecare a unei sculpturi este nedeterminată, adică nu există nici o regulă care să spună în general cît de „reliefată" are voie să fie sculptura. La fel, *adîncimea* pînă la care, în relieful *pictural*, are voie să se petreacă acea *„extragere"* a figurilor din masă nu ține de o limită stabilită o dată pentru totdeauna, adică nici aici nu este valabilă o regulă generală pentru orice relief pictural. În schimb, precum la relieful sculptural suprafața-limită din urmă, și la relieful pictural suprafața-limită dinainte este una absolută și precizată o dată pentru totdeauna. În cel dintîi, orice adîncime diferită a acelei suprafețe-limită din spate sau orice recul al reliefului înapoia ei creează un intermediar imposibil între relieful sculptural și cel pictural ; la relieful pictural, pe de altă parte, orice reliefare a figurilor peste suprafața-limită anterioară deplasează aceste figuri afară din spațiul abstract căruia ele îi aparțin ca forme *reprezentate*, și a cărui graniță este marcată tocmai de această suprafață-limită anterioară, înlăuntrul spațiului material care există în fața acestei suprafețe. În orice caz, este abstractizată suprafața materială a plăcii materiale, adică este privită drept ceva ce ține de lumea abstractă a reprezentatului. În acest caz, invers, o parte a figurii existente doar abstract este materializată, sau este tratată ca un lucru material, căci în spațiul material pot exista doar elemente materiale. În amîndouă cazurile, însă,

Scanned with CamScanner

există o confuzie de noțiuni asemănătoare cu aceea care există în acea elaborare complet în ronde-bosse a unei figuri individuale în relieful pictural, despre care a fost vorba mai înainte.

Dar suprafața-limită anterioară a reliefului pictural este determinată firesc prin liniile sale de demarcație exterioare. Iar acestea constau în liniile de margine ale reliefului, adică liniile de la care artistul pătrunde în adîncime în executarea reliefului. Definim mai exact aceste linii de margine drept ceea ce mai rămîne de la suprafața anterioară a reliefului pictural la acea pătrundere în adîncime. Ele sînt *bordura* care se păstrează la *incizare*. Această bordură, deci, sau, mai exact spus, înălțimea pînă la care această bordură se ridică față de privitor indică limita peste care nici una dintre părțile tabloului în relief, adică ale reliefului pictural, nu se poate evidenția spre înainte fără ca, tocmai prin aceasta, să nu mai aparțină tabloului, adică să nu mai fie reprezentată, ci să se predea spațiului material, așadar să-și transforme esența abstractă cerută în una materială. Prin aceasta, s-a spus și că existența unei asemenea borduri care să domine tabloul sau care să desemneze posibilitatea extremă de reliefare a părților lui este *esențială* pentru relieful pictural. Dimpotrivă, relieful sculptural nu numai că n-are nevoie de o asemenea bordură, ci ea ar contrazice natura lui, în măsura în care s-ar trezi impresia că am avea și aici de a face cu un atare *spațiu reprezentat* și desemnat prin bordură drept limită anterioară.

Relief ornamental și relief imagistic

„Înainte de toate", spuneam mai sus, înălțimea reliefării figurii singulare în fața suprafeței-limită dinapoi a reliefului sculptural nu e supusă nici unei limitări. Adică nu există nici

Scanned with CamScanner

o regulă generală cu privire la aceasta. În realitate, însă, există, pentru această evidențiere, o limită de la sine înțeleasă. Figurile trebuie să *rămînă implintate* mai mult sau mai puțin în placă. Și presupunînd că pe aceeași placă netedă sau pe aceeași suprafață-limită posterioară a reliefului sculptural se află mai multe figuri sau grupuri unele lîngă altele, atunci este nevoie și de o *înălțime medie egală* a evidențierii tuturor acestor figuri.

Această cerință are o motivație specială. Și, prin faptul că o menționăm, ajungem la o nouă diferențiere principială între esența reliefului sculptural și a celui pictural ; mai bine zis ajungem să *înlocuim acest* contrast noțional prin altul și, ca urmare, să-l *denumim* altfel.

Spuneam mai înainte că, dacă într-un relief sculptural, așadar pe una și aceeași suprafață posterioară, sînt ordonate mai multe figuri una lîngă alta și despărțite printr-un fragment de suprafață, personajele reprezentate în ele nu se află în nici un fel de relație reciprocă. Aici trebuie să adăugăm acum : figurile sau sculpturile se află totuși într-o relație reciprocă. Anume, ele aparțin tocmai uneia și aceleiași *suprafețe* materiale. Iar asta vrea să spună mai exact : ele sînt *animații care împodobesc* una și aceeași suprafață. Dar una și aceeași suprafață cere o animare decorativă *identică*. De această identitate ține tehnica identică a reliefului în figurile singulare, același limbaj ornamental, iar de acesta ține o aproximativ egală proeminență a reliefului.

Iar aici poate fi adăugat îndată : dacă suprafața care este împodobită cu relieful sculptural funcționează, de pildă, în contextul căruia îi aparține, specific bidimensional — adică dacă sensului suprafeței sau locului în care aceasta se găsește îi este propriu ca suprafața *să se întindă*, să se *dilate* în lățime și în înălțime —, atunci devine și relieful părtaș la această mișcare de dilatare sau de întindere

Scanned with CamScanner

sau, prin urmare, va fi evidențiat într-o măsură mai redusă sau va fi un relief mai puțin proeminent.

Ceea ce s-a spus aici despre relieful sculptural poate fi transpus, într-un fel, și asupra reliefului pictural. Acesta este, în principiu, *tablou*, el intră sub incidența noțiunii de *pictură* sau de *artă a imaginilor plane*, dar este realizat prin mijloace sculpturale. Dar și pictura poate să aibă, în măsură mai mare sau mai mică, funcția *împodobirii*, adică ea poate fi mai mult sau mai puțin *pictură decorativă*. Asta este *oricînd* valabil despre relieful pictural. Reliefului în general îi e propriu faptul că nu poate fi, precum foaia gravată, pus într-o mapă și dat din mînă în mînă, ci el trebuie să aibă locul său ferm, să aparțină unui anumit context material, constructiv sau arhitectonic, și să formeze o unitate cu acesta. Iar în măsura în care acesta este cazul, el se supune aceleiași legități a acestui context și mai cu seamă ritmului vieții care pulsează în acesta. Astfel el devine *decorativ*.

Într-un asemenea context, însă, și relieful *pictural* sau, mai exact, masa materială a operei de artă în relief sau masa materială în care este executat „tabloul", poate să apară în mod firesc, adică în modul întregului decorat, ca mergînd în *lățime*, respectiv în lățime și în înălțime, ca ceva care se dilată sau se extinde, pe scurt, drept un caracter bidimensional, drept ceva care, în natura sa, se desfășoară bidimensional între anumite limite. Și cu cît mai mult este acesta cazul, cu atît mai mult este accentuată și în reprezentare această bidimensionalitate a desfășurării, adică relieful nu acționează împotriva impresiei de bidimensionalitate printr-o prea mare proeminență.

Dacă presupunem mai departe că unul și același întreg material este decorat cu relief pictural în mai multe locuri identice sau funcționînd identic, atunci și acestora li se

Scanned with CamScanner

cere să ornamenteze *în același fel*, sau să existe o totală unificare cu privire la modul de ornamentare. Iar asta condiționează, din nou, o tehnică identică, prin urmare, mai ales, o aproximativ identică *proeminență* a reliefului.

Astfel sînt separate, într-un alt mod, reliefuI sculptural și cel pictural. Cel sculptural este, prin *natura* sa, *ornament* al unei suprafețe *materiale*. Cel pictural este, înainte de toate, reprezentare picturală sau *tablou*, pictură executată cu mijloace sculpturale. Dar el este mai departe tablou decorativ sau pictură *decorativă*.

Dar să determinăm mai precis această deosebire: relieful „sculptural" ține, spus mai exact, de domeniul ornamenticii decorative, iar cel pictural, din contră, de domeniul *artei imaginii* și, în măsura în care decorează, de domeniul *artei imaginii* decorative, mai cu seamă al *picturii*, sau al *artei plastice bidimensionale* decorative. Ambele au în comun faptul de a fi „decorative" sau de a orna, adică de a *anima* un întreg mai cuprinzător. De aceea, ele se pot apropia în orice grad. *Ornamentul* împodobește, adică el animează, intensifică o viață existentă, o multilateralizează, o structurează caracterizînd-o individual. Dar ornamentul poate să-și exercite această funcție în plăsmuiri care reproduc realul. El poate reproduce pentru a împodobi. În acest caz, el se apropie de arta imaginii. Asta e valabil mai cu seamă pentru relieful ornamental. Dacă ornamentul, în el, este ornament *figurativ*, atunci el se apropie prin aceasta de *arta plastică* bidimensională. Pe de altă parte, esența artei plastice, mai cu seamă a *picturii* sau a artei plastice bidimensionale, constă în *reproducere*. Dar aceasta poate, *totodată*, să slujească, mai mult sau mai puțin, la *animarea* decorativă a unui întreg mai cuprinzător.

De aceea, cele două rămîn, totuși, fundamental diferite, corespunzător punctelor lor de

Scanned with CamScanner

plecare contrare. Ornamentul decorativ al suprafeței rămîne *ornament* de suprafață, adică animare decorativă în primul rînd a suprafeței ornamentate, și apoi a întregului căruia îi aparține aceasta ; el se transformă doar eventual în animare prin forme care, în același timp, redau, mai cu seamă în animare *intensificată figurativ* și, astfel, „decorativă". Arta sculpturală decorativă, la rîndul ei, rămîne artă sculpturală, însă cu restrîngerea libertății imaginii la scopul decorativ, adică la subordonarea față de contextul general al vieții materiale în care ea pătrunde ornînd.

Dar să vorbim aici ceva mai general : imaginea plană este, cum s-a spus anterior, reprezentare a spațiului și a ceea ce există în el, pe o suprafață. Iar ceea ce reprezintă „tabloul" bidimensional ca existent în spațiu este *reprezentat* ca atare, adică, tocmai ca existent în spațiu. Ceea ce reprezintă tabloul este, așazicînd, o animare a unui spațiu *reprezentat,* o concentrare și o condensare în figuri a vieții generale a spațiului. Din contră, în reprezentarea sculpturală în care spațiul *din jurul* obiectelor reprezentate a dispărut, iar în reprezentare, în locul lui, a apărut spațiul material, obiectele reprezentate nu mai pot condensa sau anima viața unui spațiu *co-reprezentat,* ci le rămîne doar, în măsura în care au în general relație cu un spațiu, ca ele, sau, mai corect, ca plăsmuirea materială în care ele sînt reprezentate, să anime, să condenseze în sine, să structureze și să diferențieze spațiul *material,* caracterizîndu-l astfel, totodată, specific și înălțîndu-l într-o sferă mai înaltă. Aici, plăsmuirile singulare de acest fel, care stau alături sau se urmează spațial, se comportă una față de cealaltă și față de spațiul real la fel precum se comportă una față de cealaltă și față de vorbire, în discursul extrapoetic ornat, deci nu în discursul poetului, ci în acela al *oratorului,* expresiile figurate, tropii, meta-

Scanned with CamScanner

forele, pe scurt elementele de „ornare a vorbirii". În acest discurs ornat, cel dintîi și cel care leagă „imaginile" lingvistice este *sensul* vorbirii. Acesta se supune legilor *logice*, legilor rațiunii sau celor ale cunoașterii realității. Acest sens, însă, este animat ici și colo și caracterizat, împins într-o lumină mai limpede și mai familiară nouă prin *„imaginile"* lingvistice. Invers, acestea nu mai au nici o altă semnificație decît aceea de animare și caracterizare a sensului vorbirii, care fără ele ar fi *static*.

Acesta este sensul general al *ornamentului*. Acelor elemente care ornează vorbirea le corespunde, mai cu seamă, *ornamentul* din *artele spațiale*. Lucrurile se întîmplă, mai ales cu ornamentul din *arhitectură* și *construcții*, total analog precum cu părțile de vorbire ornante. Cel dintîi element este aici viața materială și contextul vital material, contextul funcțiunilor maselor spațiale. Dar ici și colo elemente ale acestei vieți se intensifică, se animează, se caracterizează prin analogie cu acele „imagini" lingvistice, adică prin *structurare ornamentală*. Aici, plăsmuirile ornamentale singulare stau în relații reciproce doar prin acel context al vieții *materiale*, și ele nu sînt nimic altceva decît *intensificări* și caracterizări individuale ale acestei vieți, într-un *loc* sau altul. Ornamentica este, putem spune, retorică transpusă în arta decorativă, sau reprezintă, în cadrul artei decorative, ceea ce reprezintă retorica în cadrul oratoriei.

Din contră, *imaginea* plană este comparabilă cu *opera de artă literară*, de pildă cu cea dramatică sau epică. Figurile din una și aceeași *imagine*, adică una și aceeași operă de artă care *reprezintă bidimensional*, se comportă una față de alta ca și figurile din lumea operei de artă literare, adică din lumea imaginată de scriitor. Tabloul se comportă, așadar, față de ornament precum se comportă poeticul față de retoric, iar estetica ornamentului față

Scanned with CamScanner

de estetica tabloului, precum retorica față de poetica propriu-zisă.

Iar tabloul *decorativ* este comparabil cu acele opere de artă literară ce imaginează o lume care, înainte de toate, se supune, firește, legității *acestei* lumi, dar care, în același timp, se inserează într-o legitate care *nu* este legitatea lumii inventate, ci legitatea materialului, adică, înainte de toate, a limbajului. Asta înseamnă că ea este, de pildă, comparabilă cu poezia epică, care povestește pur și simplu, și face aceasta *în versuri,* în ritm și rimă. Ritmice și rimate nu sînt aici viața reprezentată, natura, acțiunea, suferința personajelor reprezentate, ci tocmai limbajul, prin urmare materialul. Prin ritm și rimă, însă, i s-a creat reprezentării un sol, o bază generală pe care se construiește reprezentatul, un cadru în care el se inserează, o atmosferă în care se cufundă și de care este străbătut.

La fel, și operei decorative i s-a creat prin contextul vital material în care ea se inserează un cadru, un sol, o bază, o atmosferă generală în care este cufundat reprezentatul, pe scurt o lege generală căreia i se subordonează reprezentarea.

Oricît de legată poate fi poezia epică de ritm și rimă, ea rămîne însă în continuare *poezie* epică și nu devine *discurs* ornat. Și, invers, discursul poate fi cît de ornat, el nu devine poezie epică.

Și la fel se petrec lucrurile cu ornamentica, pe de o parte, și cu arta spațială *care reproduce,* pe scurt, cu *arta sculpturală,* pe de altă parte. Cariatida, de pildă, este o coloană ornamentată, ceva care susține realmente. Această susținere este însă translată în sfera susținerii umane. Cariatida poate să aibă un aspect foarte omenesc, dar prin aceasta ea nu devine statuie. Dimpotrivă, statuia poate fi statuia cuiva care susține ceva ; atunci în ea este *reprezentat* tocmai un individ care susți-

Scanned with CamScanner

ne ceva. Prin aceasta ea nu este, totuși, o coloană. Oricine vede, însă, absoluta diferență a acestor două posibilități, diferența care există între coloana care susține în realitate, alcătuită în forma unei ființe omenești, și statuia în care este reprezentat un individ care susține ceva. Acolo susține coloana, aici susține omul. În același timp, *acea* coloană susține realmente, acest om este doar *reprezentat* ca unul care susține ceva.

Dar același lucru este valabil și despre relieful „sculptural", pe de o parte, și cel „pictural" sau „relieful imagistic", pe de altă parte. La primul este animată prin relief o suprafață *materială* și care funcționează material, iar apoi contextul material căruia aceasta îi aparține. Și toate plăsmuirile în relief țintesc doar la animarea acestei *suprafețe materiale*, respectiv a acestui context. Din contră, în relieful pictural plăsmuirile singulare țintesc la reprezentare sau *reproducere*. Aceasta se *subordonează*, în același timp, vieții materiale a întregului căruia îi aparține relieful, în măsura în care relieful pictural devine decorativ.

Faptul acesta nu împiedică, însă, ca în amîndouă să ne întîmpine plăsmuiri similare. Relieful sculptural poate caracteriza mai cu seamă viața suprafeței pe care o animă sau a cărei viață o intensifică, o diferențiază, o caracterizează și prin forme omenești, sau el poate s-o deplaseze în lumina vieții omenești, așa după cum în cariatidă susținerea coloanei este deplasată în lumina susținerii umane. Pe de altă parte, viața reprezentată în părțile singulare ale reliefului *pictural* se inserează, firește, mai ales în contextul vieții care se manifestă în întregul spațiu *reprezentat*. Dar asta nu stînjenește ca și această viață să se subordoneze vieții *arhitectonice* înconjurătoare sau vieții spațiului arhitectonic *real*.

Aceasta din urmă, însă, deci decorarea, este la relieful pictural numai o atitudine *secundară*. Ea este numai o subordonare față de

Scanned with CamScanner

ambianță a unei vieți care, altminteri și *înainte de toate*, se supune *propriei* sale legi, anume legii vieții din spațiul reprezentat.

Prin aceasta, contrastul între relieful „sculptural" și cel „pictural" s-a dovedit identic cu contrastul între relieful ornamental și relieful imagistic și, mai cu seamă, între relieful ornamental și relieful imagistic decorativ. Aici trebuie avut în vedere singurul sens pe care-l pot avea cuvintele relief sculptural și relief pictural. Ele doar au diferențiat cele două posibilități — pe de o parte, că în relief, la fel ca și în ronde-bosse, nu poate fi vorba de un spațiu co-reprezentat, în care să se găsească figurile reprezentate, ci că în locul acestuia *apare* spațiul real, care, firește, nu înconjoară, respectiv nu leagă figurile reprezentate, ci *imaginile sau sculpturile;* în al doilea rînd, că în acesta, la fel ca în pictură, spațiul este reprezentat, iar figurile apar ca trăind în spațiu și stînd în relație reciprocă. Noutatea ce există în termenul de relief „ornamental" este doar faptul că plăsmuirile reliefului sculptural sau ornamental, prin faptul să se desfășoară pe o suprafață și eventual se coordonează, aparțin, tocmai prin aceasta, acestei *suprafețe* reale, aparțin, o dată cu viața pe care o exprimă, de viața acestei *suprafețe* și astfel, de a întregului în care ea se inserează, aduc o contribuție la aceasta, se ordonează în ea și o structurează caracteristic în partea lor sau la locul lor. Dar asta e propriu, desigur, naturii problemei. Nu există absolut nimic căruia plăsmuirile în relief ale reliefului sculptural i-ar putea aparține în afara acestei suprafețe reale, nimic de care ele s-ar putea fixa, în viața lor întrupată, decît viața acestei suprafețe reale și a mediului lor înconjurător real. Acestea nu sînt cîtuși de puțin, în realitate, adăugate suprafeței, ele sînt tocmai această *suprafață*, doar că ici și colo evidențiindu-se din sine și structurîndu-se individual pe sine sau viața sa.

Scanned with CamScanner

Despre locul și obiectul, despre formele și culorile reliefului ornamental și imagistic

Unde-și va găsi însă relieful acela sau acesta locul său firesc? Ei bine, și răspunsul la aceasta a fost sugerat în cele spuse. Relieful „sculptural" sau, cum spunem acum limpede, relieful ornamental, își va găsi locul firesc acolo unde suprafața materială este elementul prim, adică acolo unde ea apare, în contextul întregului căruia îi aparține, nu numai funcționînd material, extinzîndu-se, ținînd, purtînd ș.a.m.d., ci acolo unde această funcționare materială posedă importanță decisivă pentru acel întreg. Relieful pictural sau relieful imagistic, din contră, își găsește firesc locul acolo unde această funcționare regresează. Acesta din urmă este însă cazul atunci cînd suprafața este structural *neutră*, de pildă cînd apare ca *umplutură* neutră. Aici, cum se vede, prin poziție *„neutră"* într-un context oarecare, de pildă într-un context arhitectonic, este înțeleasă una care, limitată în sine, se comportă față de întreg astfel încît, fără a dăuna sensului întregului, adică în special contextului vital al acestuia — mai precis spus, *impresiei* noastre în legătură cu el — și capacității sale de a se păstra în existență, ar putea fi gîndită aparte, așadar, cu toate că inserată în întreg sau aparținînd lui, avînd totuși o existență în sine. În măsura în care suprafața neutră este neutră — adică în măsura în care ideea că ea funcționează material în întreg se retrage —, ea poate prelua, relativ *independent* de contextul material al întregului, o funcție cu totul diferită, și anume funcția *abstractă* de *purtător al imaginii*.

În general spus, în orice întreg material, întinderea sau suprafața materială a unei mase materiale poate fi de două feluri sau poate

Scanned with CamScanner

avea două feluri de funcțiuni. Ea funcționează material sau abstract. Aceasta vrea să spună că ea funcționează ca această masă materială sau ca suprafață a uneia ca atare, în sine și în contextul unui întreg ; „funcția abstractă" înseamnă că ea este purtătorul material al unei reprezentări. Acolo ea funcționează tehnic, aici — ca suprafață a imaginii.

Aceste două funcțiuni sînt contrare prin natura lor ; ele conduc suprafața în lumi pe de-a-ntregul diverse și complet străine. Prin aceasta, ele nu se exclud absolut, se pot însă reuni numai sub forma compromisului.

În acesta, însă, una trebuie să aibă conducerea, adică una dintre aceste funcțiuni trebuie întotdeauna să fie *gîndită* efectiv în suprafață, așa-zicînd, drept aceea în care stă sensul suprafeței. Cealaltă este, în acest caz, secundară, subordonată, cooptată. Iar dacă suprafața nu este goală, ci tratată în relief, atunci și intenția propriu-zisă a reliefului este în mod necesar orientată în funcție de una sau alta dintre părți. Iar asta înseamnă : el este ornamental sau este relief imagistic.

Dar opțiunea între aceste două posibilități se orientează după poziția suprafeței în întregul căruia ea îi aparține întotdeauna. Suprafața reliefată se lasă *recunoscută*, însă, ca *prima* sau ca *ultima*, după cum fie că plăsmuirile în relief „se evidențiază din suprafață" în sensul că suprafața materială din afara lor și dintre ele se menține ca atare, fie că suprafața, ca materială, dispare și în locul ei apare reprezentarea, sau după cum suprafața materială fie că se menține ca atare, fie că este anulată în favoarea reprezentării unui spațiu abstract. În primul caz, relieful este „sculptural", în sensul folosit mai înainte al cuvîntului, adică este *ornamental* ; în al doilea caz, el este pictural sau este *relief imagistic*. Dacă el este, în cazul din urmă, *mai mult* sau mai *puțin decorativ*, asta depinde de gradul de

Scanned with CamScanner

neutralitate, dar nu anulează contrastul dintre relieful ornamental și cel imagistic sau dintre cel sculptural și cel pictural.

Contrastul fundamental, explicat în cele de mai sus, între aceste două tipuri de relief are, însă, consecințe și pentru conținutul reliefului sau pentru formele redate în el. Repet : relieful ornamental *animează*. Dar ceea ce animează el este ceva material ; este acțiune și acțiune reciprocă a forțelor corporale. Prin aceasta, s-a spus însă și ceea ce reprezintă în chip natural reliefúl ornamental sau sculptural, și anume „sculpturalul", adică viața corporală în existența sa calmă și în poziții, atitudini, mișcări, care, pentru contemplarea estetică, sînt expresie a unei atari vieți corporale. Această viață reprezentată este, în același timp, una ce se ordonează, în orice menținere a propriei sale legități, în ritmul său motrice general, în suprafața, respectiv în ambianța sa materială.

Ceea ce se opune însă acestei vieți corporale este expresia sufletescului, la fel ca și relația reciprocă interioară a figurilor între ele și cu lucrurile, scenele, elementul de atmosferă și altele asemănătoare. Toate acestea, așadar, nu sînt obiectul reliefului ornamental. În schimb, mai ales „scena" este obiectul firesc al reliefului pictural. Cu cît acest relief este mai decorativ — și trebuie să fie astfel, prin natura sa — cu atît mai mult se subordonează și în el, firește, această „scenă", „sculpturalului", vieții corporale, existenței „sensibile" și astfel, deci indirect, ritmului vieții materiale înconjurătoare. Acest ritm este, însă, la el, numai cadrul înlăuntrul căruia se poate desfășura, în spațiul reprezentat, o viață *„picturală"* mai mult sau mai puțin *bogată* și *de sine stătătoare*, o viață și o relație reciprocă în spațiul co-reprezentat, deci în *spațiul abstract*, chiar și o viață specific „sufletească".

Scanned with CamScanner

Dar ceea ce s-a spus aici în privința formelor redate în relief este la fel de valabil și pentru *culoare*. Și aceasta este, în relieful ornamental sau sculptural, principial altceva decît în cel pictural. Acolo ea este, din principiu sau inițial, culoare a suprafeței materiale și a materialului din care este ea alcătuită, iar datoria ei este de a se acorda cromatic cu întregul material, mai cu seamă cu întregul arhitectonic în care se înscrie suprafața sau din care ea face parte. Din contră, în relieful pictural culoarea este principial sau inițial culoare a *obiectelor* reprezentate. Misiunea ei este misiunea *abstractă* de redare a acestor culori ale obiectelor.

La relieful ornamental, însă, culoarea poate, firește, să se apropie de culoarea obiectelor în măsura în care contextul sau unitatea întregului cromatic căruia îi aparține suprafața permite aceasta. Invers, la relieful imagistic, în măsura în care el este decorativ, culorile pot fi stabilite totodată ținînd seama de întregul în care se înscrie relieful pictural. Și ele trebuie să facă aceasta, deoarece caracter decorativ înseamnă că relieful aparține lăuntric unui mediu înconjurător, așadar ia parte la viața acestui mediu sau o preia în sine. Participarea la *viața* mediului este, însă, în același timp, desigur, participare la viața *cromatică* a acestuia, o inserare în serviciul întregului acestei vieți cromatice.

Proeminența reliefului

În sfîrșit, mă întorc aici la punctul de la care am plecat în introducerea noțiunilor de relief ornamental și imagistic, anume, la înălțimea sau „proeminența" reliefului. Că suprafața funcționează *material*, aceasta înseamnă mai întîi, așa am arătat, că ea funcționează ca

Scanned with CamScanner

suprafață materială, respectiv ca desfășurare, ca întindere pe înălțime și lățime. Iar în măsura în care acesta este cazul, este și sarcina reliefului — care, firește, aici este socotit în primul rînd ca relief *ornamental* — aceea de a se întinde. Iar această întindere a suprafeței condiționează o nu prea puternică evidențiere a reliefului.

Mai departe să observăm însă relieful imagistic sau relieful „pictural". Aici există, înainte de toate, o relație naturală între proeminența reliefului și *obiectele reprezentării*. Relieful proeminent se apropie de ronde-bosse și, de aceea, ia parte la pretențiile care decurg din natura ronde-bosse-ului referitor la obiectele reprezentării în ronde-bosse. Ronde-bosse-ul este modalitatea realistă de reprezentare în cadrul artelor sculpturale. El este aceasta pur și simplu prin faptul că structura reprezentată în ronde-bosse ne stă în față în deplina ei corporalitate și accesibilă contemplării din toate laturile, și, în același timp, fiecare figură sau grup ni se prezintă în sine, detașate de configurațiile din realitatea spațiului înconjurător. De acesta trebuie, desigur, să deosebim *relieful* pictural, încă prin ceea ce presupune acest cuvînt. Aici, nu figurile ne stau în față în deplina lor corporalitate și accesibile din toate părțile contemplării. Ele nu sînt izolate, în relieful pictural, ci sînt părți ale spațiului reprezentat. Prin aceasta, ele au libertatea figurilor reprezentate în *tablou*. Dar *asemănarea* cu ronde-bosse-ul, pe care relieful o presupune în măsura în care el devine relief „proeminent", *apropierea* de evidențierea corporală liberă pe toate laturile face și aici reprezentarea *relativ* realistă, și anume exact în sensul în care este realistă reprezentarea în ronde-bosse. Iar în măsura în care ea este astfel, și la ea *reprezentarea* trebuie să fie *idealistă*, adică figurile care se evidențiază corporal în acest mod trebuie, fiecare în sine,

Scanned with CamScanner

să justifice pretenția pe care ele o ridică tocmai prin aceasta. Iar aceasta este o pretenție la *semnificația aspectului corporal* global, la o forță care se exprimă în acesta, la mărimea, la capacitatea pozitivă de a impresiona a vieții corporale, a mișcărilor, a pozițiilor, a atitudinilor.

Din contră, invers, orice tip de interioritate, sufletescul și relația interioară a figurilor una cu alta și cu spațiul, și mai ales elementul de atmosferă condiționează o evidențiere mai puțin puternică a reliefului. Există, putem spune, o relație firească între introvertirea personajelor sau menținerea lor în interioritate, pe de o parte, și menținerea în suprafață a plăsmuirilor în care ele sînt reprezentate, precum, pe de altă parte, există o relație firească între evidențierea corporalității personajelor, pe de o parte, și reliefarea corporală a plăsmuirilor în care ele sînt reprezentate, pe de altă parte.

Dar și în relieful ornamental există o justificare pentru evidențierea cînd mai puternică, și cînd mai slabă a reliefului. Numai că aici acest contrast are alte temeiuri. Așa cum la relieful pictural se determină, firește, după natura *reprezentatului,* proeminența sau bidimensionalitatea reliefului, proeminența sau bidimensionalitatea reliefului ornamental se modifică după semnificația *materială a suprafeței.* Am presupus mai sus, mai întîi, că suprafața ar funcționa ca suprafață, adică desfășurîndu-se sau extinzîndu-se ; în această privință, cum s-a spus, este propriu naturii reliefului ornamental, de asemenea, a se extinde și, astfel, a confirma bidimensionalitatea suprafeței. Dar și părțile de suprafață care funcționează material pot să reprezinte în sine *persistență* calmă, *fermitate* lăuntrică, *încordare* în echilibru a forțelor care acționează una contra alteia. Ele nu definesc, eventual, progresia de sus în jos sau de la dreapta spre

Scanned with CamScanner

stînga, respectiv invers, ci un *punct de plecare* sigur sau un *scop*, un *punct final*. În acest caz, ele funcționează mai degrabă în adîncime sau dinspre adîncime. Iar acolo unde acesta este cazul, își are locul și adîncimea sau înălțimea mai mare a reliefului. Să ne gîndim, de pildă, la cheia de boltă a arcului în contrast cu părțile arcului care țintesc spre această cheie de boltă, pornesc de la ea și, pe de altă parte, se concentrează în ea. Sau să ne imaginăm capitelul care preia și epuizează povara, în contrast cu fusul progresant al pilastrului sau al coloanei.

În sfîrșit, însă, există un raport natural și între înălțimea reliefului și *material*. Este, mai ales, altceva, dacă relieful este ambutisat în tablă subțire, sau dacă este turnat sau aplicat sau incizat într-o masă, pe scurt, dacă este produs prin *modelarea* unei *mase*. Ambutisarea este o întindere, în ea este solicitată, așadar, *elasticitatea* tablei. În celelalte tehnici, în schimb, este solicitată maleabilitatea sau mlădierea unei mase. Este vorba despre o diferențiere în solicitarea elementelor din animația interioară a unui material sau în solicitarea diferitelor trăsături din *esența* interioară a acestuia care, ambele, tocmai fiindcă sînt trăsături ale *animației* unui material, posedă valoarea lor estetică, a cărei confirmare artistică, în consecință, poate acorda reliefului o sporire a valorii sale artistice, dar a cărei neglijare, în schimb, poate produce o discordie interioară sau un neadevăr interior în produsul artistic. În măsura în care, mai cu seamă, artistul confirmă specificitatea unui relief care își datorează existența capacității de elasticitate a unei suprafețe, adică o exprimă vizibil în opera de artă și o introduce în nemijlocita impresie produsă de aceasta ca pe un factor constitutiv, el conferă operei de artă o animație caracteristică ; el îi conferă ceva individual valoros și posibilitatea unei intensificări carac-

Scanned with CamScanner

teristice în animație. Iar acest cîștig estetic îi revine artistului cu cît acesta este mai artist.

Dar este limpede în ce poate consta, doar, confirmarea acestei trăsături a animației materialului ; anume, în faptul că și în evidențierea în relief a plăsmuirii se păstrează caracterul elasticității, că, de pildă, plăsmuirile n-ar putea fi, conform impresiei noastre nemijlocite, la fel de bine incizate sau turnate și aplicate într-o masă. Plăsmuirile în discuție sînt ceea ce ele ar putea fi și altminteri, părți ale suprafeței extinse, fără corporalitate sau masă corporală. Dar că sînt ceea ce sînt, ele o confirmă prin faptul că rămîn legate de suprafață, așadar prin propria lor bidimensionalitate sau platitudine. Mai ales dacă presupunem că relieful este un relief ornamental sau relief sculptural, atunci figurativul sau părțile figurative evidențiate în chip de relief nu sînt nimic altceva decît curbări în afară ale suprafeței, care, *tocmai,* se desfășoară oricum, adică între părțile figurate. Sau, altfel formulat, una și aceeași suprafață cînd se desfășoară ca atare, cînd se răsfrînge înspre afară sau se extinde în figuri.

Dar și la relieful imagistic tabla ambutisată este ceva bidimensional și ne apare ca atare. Și aici ar fi existat, de aceea, posibilitatea ca figurativul să apară ca aplicat, iar nu ca o modificare a extinderii suprafeței, ca o nimicire a caracterului specific al operei de artă, sau, cum s-a mai spus, ca un neadevăr. Esențialitatea lăuntrică sau specificitatea reliefului ambutisat, însă, este confirmată și aici de artist, dacă el face intenționat ca părțile care se evidențiază să apară legate de suprafață, dacă el păstrează intenționat continuitatea suprafeței și extinderea bidimensională și în părțile figurate. În acest sens există un singur mijloc, anume acela ca părțile proeminente să nu se evidențieze abrupt din suprafață și ca ele, ast-

Scanned with CamScanner

fel, să se mențină relativ plate în sine. Orice evidențiere prea decisivă, chiar orice decupare puternică, orice relativă rotunjire a figurilor în sine întrerupe continuitatea suprafeței, detașează plăsmuirea evidențiată de fundal, așadar de suprafață, o face să apară în raport cu suprafața drept ceva relativ autonom și închis în sine. Iar astfel este negată unitatea părților evidențiate cu suprafața, iar caracterul specific al reliefului ambutisat — care constă tocmai în aceasta și este, o dată cu aceasta, momentul specific al animației interne a tablei, adică este posibilitatea existentă în tablă de a produce diferite forme prin simplă întindere sau extindere — este desființat.

Astfel, între platitudinea reliefului, pe de o parte, și tehnica ambutisării, pe de altă parte, există o relație firească de dependență. Cu aceasta, s-a spus totodată că, pentru relieful în masă, adică pentru orice relief turnat sau tăiat din masă, sau pe care sînt aplicate părți de masă, sînt firești evidențierea mai puternică a reliefului, rotunjirea acestuia în sine și decuparea. Aici, tocmai, nu este vorba despre continuitatea unei suprafețe, ci doar despre raporturile părților masei în masă sau în funcție de adîncime. Iar faptul că nu acelei continuități, ci acestui raport intern își datorează opera de artă viața și posibilitatea sa de existență, este confirmat tocmai prin relativa autonomie a părților de masă evidențiate. Mai ales dacă relieful este aplicat, aplicația apare în mod firesc drept ceva relativ autonom față de acel ceva pe care a fost aplicată.

Cum se știe, în acest punct au fost adesea respinse pretențiile tehnicii ambutisării. Cunoscuta solniță a lui Cellini este un exemplu de relief ambutisat, este un exemplu de relief care încearcă să se distingă tocmai printr-o puternică evidențiere spre în afară, rotunjire și decupare. Dar, aici, opera de artă a fost degradată în truc. Această evidențiere pu-

Scanned with CamScanner

ternică este un act de bravură, dar cu cît este mai mult asta, cu atît este mai departe de adevărata artă a ambutisării. Bravura în artă înseamnă întotdeauna că artistul neagă arta spre a-și arăta *priceperea*. Arta vine, firește, din pricepere, dar amîndouă sînt noțiuni contrare. Artistul adevărat *trăiește* în materialul său. Asta înseamnă că priceperea artistică este întotdeauna *confirmarea vieții* proprii a materialului. Alături de ea se află o pricepere neartistică. Aceasta își atinge scopul în ciuda materialului, adică prin siluirea acestuia.

Dar dacă este așa cum am spus mai sus, anume că și între accentuarea oricărui tip de intenioritate din figurile reprezentate, din relațiile lăuntrice ale acestora una cu alta și cu spațiul și din interiorul individual, pe de o parte, și rămînerea plăsmuirilor care le reprezintă în suprafață, așadar platitudinea reliefului, pe de altă parte, există o relație firească de înrudire, atunci din cele spuse rezultă și că tehnica ambutisării nu e adecvată în mod egal reprezentării *oricărui* obiect, ci că și între aceasta, pe de o parte, și ceea ce se reprezintă, pe de altă parte, există o relație de dependență reciprocă. Asta înseamnă că în arta reliefului ambutisat, datorită caracterului său tehnic sau special, sau datorită materialului cu care ea operează, există o trimitere la acele figuri care, în materialitatea lor, rămîn în contrast cu orice evidențiere a corporalului. În ea există, de exemplu, o trimitere la ceea ce este delicat, simplu, și poate de aceea măreț, pentru care evidențierea corporală pretențioasă își pierde *sensul*.

Așa este mai ales dacă relieful este pictural sau este relief imagistic. Dacă este ornamental și, deci, relief „sculptural" se mențin cele spuse mai sus, anume că viața corporală, iar nu intenioritatea sufletească și relația reciprocă a figurilor despre care aici nu este vorba deloc, constituie de fapt tema reprezentării. Dar și aici există o „intenioritate", care corespunde

Scanned with CamScanner

rămînerii reprezentării în suprafață. Și aceasta intră în contrast cu evidențierea pretențioasă a esenței corporale. Numai că această interioritate este o rămînere în sine a vieții *corporale*, calmul sau liniștea și lipsa de pretenții a poziției și a ținutei, curgerea ușoară a formelor, grația, potrivnice în sine oricărei evidențieri puternice prin mișcări violente.

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A TREIA

UN FRAGMENT DE ESTETICĂ A SPAȚIULUI. FORMELE CORPORALE CELE MAI SIMPLE ALE ARTELOR SPAȚIALE. O ANTICIPARE

Capitolul al zecelea
FORMELE CORPORALE ALE ARTELOR SPAȚIALE ÎN GENERAL

Obiect și punct de plecare

Cititorii își amintesc sensul noțiunii de mecanică estetică, așa cum a fost stabilit în primul volum al acestei lucrări. Această noțiune are nevoie de o explicare mai amplă. Dar estetica nu are de explicat doar această noțiune, ci ea trebuie să rezolve, în același timp, sarcina pe care o include în sine cuvîntul mecanică estetică. Ea trebuie *să profeseze* sau *să fie* mecanică estetică. Acea explicare mai amplă a noțiunii de mecanică estetică și, în același timp, o primă fundamentare a mecanicii estetice înseși vor fi încercate aici în secțiunile care urmează. Îmi permit, însă, o ordonare a materialului care știu că contravine cerinței de progresie strict logică, adică anticipez în această secțiune partea principală a fundamentării unei mecanici estetice pe care intenționez s-o dau aici. Fac asta deoarece domeniul pe care vreau să-l tratez este, pe de o parte, deosebit de bogat, iar, pe de altă parte, atît de închis în sine încît justifică o tratare de sine-stătătoare. Dar, poate, nu apare *neadecvat* nici cu privire la contextul general de idei din cele două secțiuni următoare *să ofer de la bun început* un *exemplu* cuprinzător al problematicii spre care acestea țintesc.

Scanned with CamScanner

Amintirea precisă a examinării de bază a esenței estetice a structurilor spațiale abstracte, adică, în general, a acelora care nu redau forme naturale concrete, efectuată în primul volum, este aici presupusă.

Linia simplă se naște, se desfășoară, se dezvoltă dintr-un *punct* și într-o singură direcție inițială. În schimb, suprafața ia naștere, se desfășoară, se dezvoltă dintr-un punct în mod radial, așadar în infinit de multe direcții inițiale, însă toate aparținătoare unei suprafețe — de pildă, ca suprafața cercului din punctul ei central — sau ea se naște de la o linie într-o unică direcție inițială. Corpul, în sfîrșit, se naște, se desfășoară, se dezvoltă, iarăși, de la un punct central în mod radial, însă în toate direcțiile inițiale *posibile* — astfel poate fi gîndită sfera ca născîndu-se radial din punctul ei central — sau ia naștere dintr-o axă liniară, sau, în fine, se naște dintr-o suprafață.

Aici vorbim despre corpuri și le examinăm cu privire la profilul lor. Aici sensul cuvîntului profil este presupus. Ce este un profil, știe, desigur, oricine. Dar noi putem defini această noțiune în dublu mod. În primul rînd, pur exterior sau geometric. În acest caz, trebuie să distingem două posibilități. Profilul unui vas cu secțiune transversală circulară este linia în care un plan care trece prin axa vasului se intersectează cu suprafața vasului. Această definiție n-o putem menține atunci cînd este vorba despre profilul unui perete sau despre profilul unei borduri care mediază între un perete și soclul pe care acesta stă. Peretele și bordura, tocmai, n-au nici o axă, ci în locul acesteia aici a *apărut* un plan ; în aceste structuri, axa vasului s-a extins, așa-zicînd, într-un plan. Acest plan există, în amîndouă cazurile, undeva înapoia suprafeței vizibile a peretelui, respectiv, a bordurii, și este paralel cu peretele și soclul, fiind deci, ca și peretele și soclul,

Scanned with CamScanner

perpendicular pe podea. El există, spun eu, *undeva* îndărătul suprafeței vizibile a peretelui sau a bordurii. Acest „undeva" vrea să însemne că noi putem deplasa, în minte, planul în discuție la orice adîncime. În acest caz, „profilul" este linia de intersecție a unui plan perpendicular pe acesta și, în același timp, la fel ca și peretele și soclul, perpendicular pe podea, cu suprafața peretelui sau a bordurii.

În schimb, altfel se petrec lucrurile, dacă nu ne întrebăm prin ce structură geometrică putem face intuibilă linia de profil, ci ce anume ne devine „intuibil" în această *linie de profil*, respectiv cum se comportă ea față de esențialitatea lăuntrică a structurii a cărei linie de profil este. La această din urmă întrebare putem da un răspuns *general*. Acesta sună : acest profil este linia în care se exprimă nemijlocit animația structurii, schimbarea sau uniformitatea evenimentelor din ea, modalitatea de evidențiere din sine și de întoarcere în sine sau de menținere într-o stare interioară. Această animație interioară pornește însă, în primul dintre cele două cazuri diferențiate mai sus, de la o axă, în celălalt, de la un plan. În amîndouă cazurile, însă, ea este aceeași animație interioară și se supune, deci, aceleiași legi a acesteia.

Iar faptul că este așa ne permite ca, în contemplarea noastră — care merge tocmai la esențialitatea interioară ce ne devine intuibilă în linia de profil —, să înlocuim cele două posibilități prin una singură. Și vom face aceasta, de fapt, acum, în vederea simplificării. Anume le vom înlocui pe cele două prin *prima* dintre ele. Așadar, și în cazurile în care axa s-a extins într-un plan, vom presupune o simplă axă, vom face acest plan, în gînd, să se restrîngă, așa-zicînd, la o axă. Cu alte cuvinte, vom vorbi aici în mod *expres* numai despre acele structuri care se extind de la o axă spre toate laturile în același mod, se concentrează

Scanned with CamScanner

sau se menţin, pe scurt, îşi manifestă animaţia interioară specifică pe o anumită întindere. Avem în vedere, *în acelaşi timp*, acele structuri în care axa se extinde de fapt spre plan.

Acea axă este însă o linie. Iar acestei linii trebuie să-i dăm, în gînd, o direcţie ; şi avem nevoie, în examinarea ei, de un punct de plecare. Gîndim această linie, iarăşi pentru simplificare, verticală şi, totodată, ca desfăşurîndu-se de jos în sus. Cu alte cuvinte, gîndim structurile noastre care se extind simetric pe toate laturile de la o axă, ca *stînd* pe o bază orizontală sau *înălţîndu-se* de la ea. Cu aceasta, nu spun că structurile de acest fel ar trebui să aibă efectiv întotdeauna o atare direcţie fundamentală ; dimpotrivă, direcţia lor fundamentală, în practică, poate fi oricare alta. Dar, prin aceasta, nu se schimbă natura interioară a structurilor. Ar trebui cel mult, dacă presupunem o altă direcţie fundamentală, să folosim un alt nume pentru descrierea ei. De aceea, aici avem nevoie să presupunem pretutindeni tocmai acea direcţie fundamentală indicată mai sus.

Vorbeam despre o animaţie a structurilor noastre. Este animaţia prin care acestea se nasc şi-şi dau forma ei, animaţia prin care se creează forma profilului lor. Dar spre a demonstra această apariţie, trebuie să pornim de la o formă de bază. Forma de bază firească este însă forma cilindrului drept care stă pe o bază în formă de cerc. Dar noi înlocuim această formă — şi înlocuim astfel, simultan, structurile derivate — printr-o secţiune longitudinală care trece prin axă. Dat fiind că, potrivit presupunerii, structurile se extind de la axă pe toate laturile simetric, această secţiune longitudinală poate să ne reprezinte întreaga structură. Secţiunea longitudinală a cilindrului simplu drept se înfăţişează însă ca un *dreptunghi*. Şi anume este un dreptunghi care stă pe una dintre laturile sale. Aşadar,

Scanned with CamScanner

aceasta este, mai exact spus, ceea ce luăm drept bază a examinării noastre.

Faptul că noi, pornind de la cilindrul drept, respectiv de la dreptunghi, alegem un punct de plecare *natural*, nu mai e necesar să fie arătat în mod special. Orice activitate spațială se petrece într-o oarecare direcție spațială. Toate direcțiile spațiale, însă, se reduc la cele trei direcții de bază. Iar dacă înlocuim corpul printr-un plan, atunci cele trei direcții fundamentale se transformă în două, în cea verticală și cea orizontală. Toate celelalte direcții pot fi privite drept combinații ale acestora două. În dreptunghi, însă, aceste două direcții se opun nemijlocit și net. Tocmai de aceea dreptunghiul devine punctul de plecare natural al examinării structurilor noastre spațiale.

Dar să observăm, în primul rînd, că structurile despre care vrem să vorbim aici stau pe o bază orizontală sau că noi le considerăm ca stînd. Această *„stare" (Stehen)* este, pentru contemplarea noastră estetică, o *formare (Entstehen)* în direcție verticală, o devenire de jos în sus, anume o devenire prin forțe motrice. Aici, baza este punctul de plecare, iar extremitatea superioară a structurii — punctul final al acestei formări sau mișcări.

Acest punct final, tocmai ca punct final al formării sau al mișcării, este, în mod necesar, un punct de repaus : el este locul în care forțele motrice au ajuns la repaus.

Presupunînd că extremitatea superioară a unei structuri n-ar desemna o atare stare naturală de repaus, atunci mișcarea care se realizează în structură ar trebui să continue, și anume pînă cînd, totuși, ar fi atins în cele din urmă o asemenea stare. În acest caz, însă, acea terminație superioară n-ar fi, de fapt, o *terminație*. Structura ar fi neterminată.

Cu aceasta, iarăși, nu s-a spus că o atare stare de repaus la extremitatea superioară a unei structuri ar trebui să apară ca atare din

Scanned with CamScanner

orice *punct de vedere*, ci această regulă este valabilă numai în măsura în care contemplăm structura în sine. Dacă ea aparține unui întreg mai cuprinzător, atunci extremitatea superioară din punctul de vedere *al întregului*, sau în interiorul acestuia, poate să apară oricît de departe de o asemenea situație. Dacă în acest întreg mișcarea merge mai departe, atunci chiar așa trebuie să fie.

Să ne imaginăm, de pildă, o coloană romanică cu capitel cubic, pe suprafața capitelului fiind aplicate arcuri. În acest caz, capătul de sus al fusului reprezintă pentru *acesta* o stare de echilibru, prin urmare de *repaus*. Dar, în acel *întreg*, acest capăt superior reprezintă încă o stare de concentrare, anume de concentrare a masei și a forței fusului înspre axa sa ; iar această concentrare de masă și forță presupune o tendință spre mișcarea care *merge mai departe*, în care aceasta se dizolvă.

Din această concentrare, întregul iese în capitel. Acesta se comportă, deci, față de fus, din punctul de vedere al modalității sale orizontale de existență, precum destinderea față de încordare. Iar partea superioară a capitelului este din nou o stare de echilibru, și anume din punctul de vedere al *capitelului*, respectiv al întregului alcătuit din fus și capitel. La capătul de sus al capitelului acest întreg a ieșit dintr-o stare de încordare orizontală și se reîntoarce la poziția sa naturală de echilibru. Dar pentru întregul alcătuit din fus, capitel și *arc*, acest loc apare în continuare drept un punct de concentrare orizontală și de tendință spre o mișcare care continuă. În acest întreg, întoarcerea la poziția de echilibru se realizează abia prin despărțirea în arcuri. În acestea se rezolvă și încordarea orizontală existentă în *capitel*.

Dar aici noi vorbim despre structuri simple individuale sau considerăm asemenea structuri simple, precum există în fusul sau în capitelul

Scanned with CamScanner

coloanei romanice, *în sine*. În această ipoteză, se menţin, firește, cele spuse mai sus.

Pe cît de sigur reprezintă linia de demarcaţie sau suprafaţa de demarcaţie superioară a unei structuri ce se formează de jos în sus, în ipoteza examinării izolate, o stare naturală de repaus, tot atît de puţin reprezintă așa ceva limita inferioară sau „baza". Pe de altă parte, nimic nu împiedică, totuși, ca ea să facă asta. Baza poate să reprezinte o anulare a echilibrului natural de forţe care acţionează una contra alteia în structură, ea poate, însă, să reprezinte și acest echilibru. În primul caz, formarea structurii se prezintă ca o producere directă sau indirectă a poziţiei de echilibru. În al doilea caz, poziţia de echilibru din structură poate fi chiar anulată. Atunci evoluţia structurii stă în restabilirea acesteia.

Presupunînd însă că acesta *din urmă* ar fi cazul, dreptunghiul, respectiv, structura corporală reprezentată de acesta, s-ar prăbuși sub înrîurirea gravitaţiei contra căreia se ridică și ar porni lateral, spre a se reîntoarce, în progresie, în poziţia iniţială de echilibru. În acest caz, este presupusă mobilitatea interioară spre toate laturile a structurii. Că ea există, aceasta este demonstrat tocmai de linia curbă. În schimb, structura rectilinie nu știe nimic de atare mobilitate ; sau aceasta apare aici nesolicitată.

Forţe fundamentale.
Forţe verticale

Aici au fost indicate anumite posibilităţi pe care trebuie să le precizăm mai îndeaproape.

Vom porni, spuneam, de la dreptunghiul simplu care stă pe o bază : primul lucru pe care-l știm despre acesta este că el stă, adică se înalţă.

Scanned with CamScanner

Această înălțare este însă o activitate, și orice activitate are, în mod necesar, contra ei o forță împotriva căreia se înalță.

Aici, însă, se mențin cele două posibilități fundamentale : acea activitate biruie această forță sau îi rezistă. Structura care se ridică poate, de pildă, prin faptul că ea se înalță, să reziste unei forțe care acționează de sus asupra ei sau poate rezista acțiunii propriei greutăți.

Deocamdată nu ne gîndim la această rezistență, ci facem mai întîi cea mai simplă presupunere. Iar aceasta este că structura se înalță *liber*. Dar și în acest caz activitatea înălțării acționează contra greutății. Dar aceasta nu este greutatea unei sarcini care acționează de sus, și nici propria greutate, ci pur și simplu greutatea care acționează pretutindeni în spațiu, greutatea pe care o are de învins tot ceea ce se înalță. Cum se vede, înălțarea pe care o am în vedere aici este aceeași cu înălțarea unei linii verticale simple, care se desfășoară liber la capătul ei superior. Și aceasta se înalță împotriva greutății. Dar dacă ea este una care se înalță *liber*, adică se sfîrșește în sus în libertate, atunci nu există loc nici pentru ideea vreunei sarcini căreia să-i reziste linia, nici linia nu trezește ideea greutății proprii.

Dar această înălțare liberă se petrece datorită unui *impuls spontan*. Acesta survine, la structurile simple despre care vorbim aici, în punctul inițial de înălțare, așadar la capătul inferior, la bază, și numai aici. El nu survine în mai multe acte succesive, în sensul că structura s-ar înălța printr-un prim impuls pînă la o anumită înălțime, și apoi un nou impuls ar pricinui, mai departe, înălțarea, ci impulsul este unul singur. Trebuie să fie așa, deoarece aici vorbim despre o structură simplă, iar nu despre o suită de mai multe structuri care se înalță. Dacă înălțarea s-ar petrece în mai

Scanned with CamScanner

multe acte succesive, structura s-ar transforma în mai multe structuri care se ridică una după alta sau una peste alta.

Şi aşa ceva este, desigur, de închipuit. Un exemplu este fusul coloanei care constă vizibil din tamburi aşezaţi unul peste altul şi despărţiţi prin secţiuni de îmbinare. De fapt, înălţarea se petrece aici în acte succesive. Tocmai de aceea, însă, fusul nu este o structură simplă, ci una care se alcătuieşte de jos în sus din tamburi. Acestei structuri i se opune însă fusul de coloană care nu prezintă întreruperi şi adaosuri. Acesta se înalţă *dintr-un* avînt. Înălţarea sa este manifestarea unui unic impuls. Şi tocmai de aceea el este caracterizat ca o structură simplă. Numai despre asemenea structuri este vorba aici.

Un astfel de impuls al înălţării, odată ce a început să acţioneze, acţionează mai departe şi învinge greutatea. Iar în măsura în care o învinge, el însuşi se destramă. Sfîrşitul mişcării este, aşadar, poziţia de repaus, ajungerea calmă la ţel, *starea* de înălţare finită. Mişcarea este comparabilă cu mişcarea pietrei, care, pe temeiul unei împingeri odată suferite, se rostogoleşte continuu pînă ce-şi pierde, în biruirea frecării cu terenul, pretutindeni existentă şi pretutindeni opusă ei, forţa ce o animă. Prin aceasta, piatra a ajuns la repaus.

Faptul că înălţarea, aşa cum o presupunem aici — adică înălţarea liberă, fără ideea unei rezistenţe sau împotriviri faţă de o sarcină care acţionează de sus sau contra greutăţii ce acţionează în ea însăşi —, este manifestarea unui „*unic*“ impuls, ar putea fi exprimat şi astfel : structura îşi datorează înălţarea unui impuls primit *odată*. Totuşi, şi această expresie ar putea să rămînă neînţeleasă sau să fie înţeleasă greşit. Înălţarea structurii îşi datorează existenţa, adică starea sa de înălţare, şi unui impuls care *se repetă* din moment în moment, adică structura se înalţă, negreşit, da-

Scanned with CamScanner

torită unui impuls unic, dar ea face asta în fiecare moment al existenței sale sau, mai exact, *din nou* în fiecare moment al contemplării mele estetice. Presupunînd că înălțarea *nu* s-ar realiza fie și într-un singur moment, atunci structura n-ar fi înălțată, în acest moment, pentru contemplarea mea estetică.

Desigur, în realitate, structura se înalță în mod durabil. Dar tocmai această simplă existență se preschimbă, pentru contemplarea mea estetică, într-o acțiune care se reînnoiește în fiecare moment, într-o formă chemată la existență, pe scurt, într-o înălțare. Prin urmare, și *impulsul* liber al înălțării intervine din nou în fiecare moment.

Cu alte cuvinte, cu înălțarea obiectului estetic lucrurile se petrec exact așa cum se petrec cu propria mea înălțare. Și aceasta ar sfîrși dacă eu aș neglija o clipă activitatea datorită căreia mă înalț. Și aici, așadar, starea de înălțare este o înălțare permanentă. Și aici este, la fel, o înălțare *liberă*, dacă și întrucît în ea n-am de ridicat, de pildă, o povară sau nu rezist contra uneia, fie ea povara unui corp care acționează de sus asupra mea ori povara propriului meu corp. Un caz analog acestei stări proprii de înălțare a mea este, pentru contemplarea mea estetică, așa cum s-a spus, starea de înălțare a unei structuri spațiale. Și aici, prin urmare, are loc — tocmai pentru această contemplare — o atare înălțare permanentă. Starea ei de înălțare nu este nimic altceva decît o asemenea înălțare permanentă.

În același timp, însă, dacă structura este una simplă, deci nu una compusă, așadar este o structură fără întreruperi și nici adaosuri, înălțarea este una permanentă, care se petrece întotdeauna pe baza unui unic *impuls* spontan dat la începutul înălțării și care acționează în progresia ei.

Înălțării complet libere, pe care o presupunem aici, i se opune, însă, cum deja s-a

Scanned with CamScanner

arătat, *menținerea* în forma și poziția înălțată. Aici structura *are* forma sau modalitatea de existență înălțată, nu o *capătă* abia prin biruirea greutății ; ea o are și o *afirmă* sau și-o menține în *contrast* cu greutatea *care o amenință*. Această situație o definim prin expresia : structura exercită *opoziție* față de greutate.

Dar să observăm particularitatea acestei „opoziții". Noțiunii de opoziție îi e propriu să nu poată avea loc atîta timp cît nu acționează acel ceva *față de care* se exercită opoziția. În acest fel, în cazul nostru, opoziția față de greutate nu are loc atîta timp cît acțiunea greutății lipsește ; opoziția *este suscitată* abia de către greutate. Firește, *forța* sau *capacitatea* de opoziție există dinainte. Ea este *presupusă* ca o însușire a structurii. Ea este, spus la modul general, de la bun început o forță proprie a structurii de a se extinde pe verticală. Dar această forță este pusă în *acțiune* sau adusă la *efect* abia prin manifestarea greutății. Prin faptul că greutatea acționează, ea „*solicită*" această forță și creează astfel efectul ei.

Iar rezultatul nu este că un *impuls* spre înălțare se *destramă* în învingerea greutății. Greutatea sau influența acesteia nu este defel *învinsă* aici, ci ea *se păstrează*. Și nici forța care apare aici în locul acelui impuls nu se destramă, ci se păstrează de asemenea. Dar *acțiunea* greutății nu este anulată, ci *reținută* prin efectul forței de extindere pe verticală, care efect, la rîndul lui, este chemat la existența prin acțiunea greutății.

Se vede lămurit opoziția între cele două posibilități pe care, în cele precedente, le-am opus una alteia. Acolo, la înălțarea liberă, cel dintîi este impulsul înălțării, și, pentru că acest impuls acționează, el întîlnește greutatea și o învinge. În cazul nostru, lucrurile se întîmplă invers. Primul nu este impulsul *înălțării*, ci prima este acțiunea greutății. Aceasta

Scanned with CamScanner

cheamă abia la acțiune forța disponibilă de extindere pe verticală, spre a fi privată apoi, prin însăși această acțiune, de posibilitatea de a acționa în continuare. Acolo, sfîrșitul este *repaus*, în sensul că nu se mai *întîmplă* nimic. Aici, sfîrșitul este echilibrul în *contraacțiunea reciprocă* a unor forțe egale, dar dirijate în sens contrar.

Așa cum impulsul activității verticale, despre care a fost vorba mai sus, este un impuls care se manifestă în extinderea pe verticală a întregii structuri, și forța extinderii pe verticală, despre care vorbim acum, este una singură, existentă o dată pentru totdeauna în structură. Dar n-avem nevoie să adăugăm: această forță se naște în fiece moment din nou, așa cum am spus despre acel impuls că intervine din nou în fiecare moment, ci această forță este permanent disponibilă.

Altminteri se petrec lucrurile cu *acțiunea* ei. Aceasta se produce, la fel, din nou în fiecare moment, atunci cînd forța este solicitată din nou în fiecare moment, așadar este *chemată* la acțiune.

Iar prin faptul că această *acțiune* este chemată în fiecare moment la existență, prin ea este reținută în fiecare moment acțiunea greutății; se produce, așadar, în fiecare moment din nou, acel *echilibru* al celor două forțe. Și aici, contemplarea estetică transformă existența permanentă în viață, adică în devenire constantă. Și aici, cu structura spațială lucrurile se petrec ca și cu mine. Și atunci cînd eu rezist unei poveri, asta se întîmplă prin neîncetata, în fiecare moment reînnoita manifestare a forței mele de rezistență. Și, cum aceasta se manifestă din nou în fiecare moment, și echilibrul între acțiunea acelui ceva împotriva căruia eu opun rezistență și activitatea de rezistență este produs în fiecare moment din nou. La fel se restabilește, din nou în fiecare moment, echilibrul între acțiunea acelei forțe și activitatea de opoziție

Scanned with CamScanner

și în structurile noastre spațiale, atunci cînd ele exercită opoziție față de presiunea verticală ce acționează asupra lor sau în ele.

Rezistența pe care structura, datorită forței sale de extindere pe verticală, o exercită contra acțiunii presiunii, este chemată la existență, precum s-a spus, prin această acțiune. Aici, însă, există două posibilități diferite. Structura exercită o rezistență *rigidă,* sau ea exercită o rezistență *elastică.* Prima înseamnă că presiunea acționează și că *ar produce* o schimbare a înălțimii, dacă rezistența suscitată prin acțiunea ei n-ar interzice aceasta. În acest caz, presiunea acționează deci, dar rămîne, totuși, ineficace. Ea acționează, adică cheamă la existență acea împotrivire rigidă. Și ea rămîne ineficace, adică nu produce nici o schimbare în structură, deoarece îi stă împotrivă acea rezistență rigidă. Structura se menține pur și simplu în existența sa. Acestei împotriviri rigide i se opune însă rezistența elastică. Aceasta înseamnă că presiunea intră în „acțiune", adică mai ales că înălțimea structurii se micșorează sau că structura cedează, dar spre a exercita, prin cedare, o rezistență tot mai puternică. Presiunea acționează asupra structurii comprimînd-o. Dar, astfel, este *solicitată* forța *disponibilă* de extindere pe verticală. Și ea este solicitată treptat și succesiv *din ce în ce mai mult.* Ea *acționează,* prin urmare, pe măsură ce acțiunea presiunii progresează, adică se produce reducerea înălțimii, din ce în ce mai puternic. În acest caz, procesul ajunge la repaus în momentul sau în punctul în care mărimea acțiunii forței de extindere pe verticală sau mărimea împotrivirii, sau a „contratendinței", devine egală cu mărimea forței care a suscitat rezistența, în cazul nostru, așadar, cu greutatea. Acest moment îl desemnăm din nou ca pe un moment al echilibrului. Dar acesta este un echilibru în reacție elastică sau, pe scurt, un *echilibru elastic.*

Scanned with CamScanner

Aici s-a presupus mereu că ceea ce cheamă la acțiune *forța* sau *capacitatea* de rezistență sau ceea ce „trezește" *împotrivirea* ar fi greutatea. Nu mai este vorba despre o greutate căreia îi e propriu să fie învinsă, ci una care este prezentă și acționează din nou în fiecare moment.

Greutatea aceasta este însă greutatea necesară a unei mase, fie a uneia care acționează asupra structurii, fie cea proprie însăși masei structurii. În orice caz, însă, greutatea se distinge de forță, care exercită față de ea fie o împotrivire rigidă, fie una elastică. Acțiunea celei din urmă, precum s-a spus, este creată, ea este rezultatul solicitării. *Forța* rezistenței, putem spune pe scurt, este o forță *reactivă*. Dimpotrivă, forța care există în greutate sau pe care noi o desemnăm ca greutate nu este una reactivă, ci, la fel precum acel impuls spontan al înălțării, este una care acționează *spontan*. Desigur, ea nu este nimic altceva decît un impuls spontan, care acționează din nou în fiecare moment.

În același timp, totuși, ea se află în contradicție directă și cu acel impuls al înălțării. În acțiunea ei nu există nici o *activitate* a structurii, ci structura se comportă *pasiv* față de greutate sau față de impulsul greutății. Ea *suportă* acțiunea acestora.

Astfel, forța greutății este, pe de o parte, identică acelui impuls, pe de altă parte, cu totul deosebită de el. De asemenea, acel impuls al înălțării nu este reactiv, ci *spontan*. Dar el este spontan și *activ*.

Acțiunea orizontală și acțiunea reciprocă a forțelor orizontale și verticale

Dar acum să observăm mai departe că structura spațială despre care vorbim nu numai că se înalță și persistă în forma și alcătuirea sa înălțată, ci ea se și întinde, în același timp, pe

Scanned with CamScanner

lățime. Aceasta nu se întîmplă printr-un impuls care se inserează într-un punct inițial și care acționează de acolo prin structură, deoarece asta ar însemna că structura *ia naștere* în direcție *orizontală* dintr-un punct inițial. Asta ar contrazice ipoteza noastră. Sigur, noi vorbim despre structuri care *stau* în picioare, adică devin sau se formează în direcție *verticală;* forța extinderii pe orizonală poate fi privită însă numai ca o forță existentă din capul locului în structură, și anume numai o dată, prin urmare, existentă pretutindeni în același mod. Din nou, însă, în acțiunea ei, structura este eficace sau *activă.*

Și această forță acționează, însă, împotriva a ceva, și anume împotriva forței de coeziune sau a delimitării. Și despre această forță este valabil ceea ce s-a spus tocmai despre forța întinderii pe verticală. Și ea există o dată pentru totdeauna în structură și este pretutindeni în același fel disponibilă, și în ea, de asemenea, structura este eficace sau activă.

În ceea ce privește, însă, caracterul spontaneității și activității, aceste două forțe se comportă specific. Ele sînt amîndouă, simultan, reactive și spontane. În primul rînd : fiecare dintre aceste forțe antagoniste acționează în măsura în care este solicitată printr-o reacție a celeilalte și, astfel, este chemată la acțiune. Acțiunea ei se intensifică în progresia acelei reacții. În această privință, amîndouă forțele sînt reactive. Pe de altă parte, ele sînt, totuși, în același timp, spontane. Ele nu numai că există din capul locului în structură, ci ele și acționează de la sine. Aceste două aspecte se reunesc într-o situație unică : amîndouă forțele acționează, mai întîi, spontan una față de alta și își mențin echilibrul în antagonismul lor reciproc. Este un echilibru în care fiecare dintre forțe ajunge la o acțiune corespunzătoare mărimii ei. Acest echilibru al celor două forțe, poate, însă, să fie anulat. De pildă, dacă

Scanned with CamScanner

structura, printr-o oarecare influență pe care o suportă, se *extinde* orizontal dincolo de acest echilibru natural, atunci este dată, tocmai prin aceasta, o tendință de restaurare a poziției de echilibru. Dar aceasta este o tendință reactivă, care, în ipoteza dată, se definește ca tendință de restrîngere în lățime. Ei i se împotrivește tendința restaurării echilibrului orizontal în direcție *inversă*, adică tendința reactivă spre lărgire, dacă structura este, de pildă, îngustată peste acel echilibru natural. În primul caz, forța de coeziune, în al doilea caz, forța extensivă s-a preschimbat într-o tendință reactivă sau se poartă ca atare. Acestei posibilități i se opune cealaltă. Structura este *împiedicată*, dintr-un motiv oarecare, de la începutul ei, în lărgirea sau îngustarea care corespunde acelei poziții de echilibru. Atunci, tocmai prin aceasta, se creează o tendință de *cîștigare* a acestei poziții de echilibru, care se înfățișează din nou, după împrejurări, ca o tendință de lărgire, respectiv, de strîmtare.

Posibilitatea ca asemenea lucruri să se întîmple conferă întregii structuri caracterul mobilității interioare. Aceasta oscilează sau poate oscila în jurul unei poziții de echilibru orizontale ; orice deplasare către o latură produce tendința unei mișcări contrare.

Să facem însă un pas mai departe în examinarea structurii noastre. Despre posibilitatea anulării echilibrului orizontal sau despre mobilitatea orizontală am vorbit mai sus ca și cum s-ar petrece cu totul independent de comportarea pe verticală a structurii. Dar nu este așa. Acum trebuie arătat că comportamentul orizontal și comportamentul vertical stau unul față de altul în dependență reciprocă naturală. Iar această dependență reciprocă este de importanță hotărîtoare pentru esența structurii corporale.

Orice idee de micșorare a întinderii verticale a unei structuri spațiale sau de cufundare a

Scanned with CamScanner

acesteia în sine însăşi include indiscutabil ideea unei tendinţe de lărgire orizontală. La fel, orice idee de concentrare sau îngustare pe orizontală, include, invers, ideea unei tendinţe de sporire a întinderii pe verticală. Cu aceasta, s-a spus, totodată, că diminuarea întinderii pe verticală închide în sine o solicitare a forţei de *concentrare* pe orizontală.

Ne limpezim această situaţie prin imaginea că orice diminuare a întinderii verticale reprezintă o comprimare a părţilor structurii pe direcţie verticală. Această comprimare închide în sine tendinţa devierii structurii în direcţie orizontală. La fel, micşorarea întinderii *orizontale* semnifică, invers, o comprimare a părţilor în direcţie *orizontală;* de aici rezultă o tendinţă a devierii acestora în direcţie verticală. Precum se vede, aici este presupusă, o dată, mobilitatea internă universală a părţilor una în raport cu alta în direcţie verticală şi orizontală, în acelaşi timp, însă, şi rezistenţa, crescîndă o dată cu apropierea părţilor, faţă de aceasta.

Starea în care ajung părţile prin faptul că sînt apropiate una de alta, dar în care, totodată, exercită în contra apropierii o rezistenţă crescîndă, putem s-o desemnăm, cu un cuvînt uzual, drept o stare de încordare. În acest caz, deci, starea de încordare include în sine tendinţa devierii spre direcţia perpendiculară pe direcţia încordării sau încordarea tinde peste tot a se preschimba în mişcare de extindere perpendiculară pe direcţia încordării.

Atîta timp însă cît tendinţa mişcării verticale rezultă din încordarea dintre îngustarea orizontală sau comprimarea orizontală a părţilor şi reacţia contrară a forţei întinderii pe orizontală, mişcarea verticală apare într-o lumină nouă. Ea *nu* mai este, în această privinţă, precum am presupus iniţial mai sus, obiectul unui impuls primar, care ţinteşte la întindere verticală, ci este de natură *secundară*, şi anume

Scanned with CamScanner

tocmai rezultatul acelei încordări orizontale. În aceeași lumină apare acum și mișcarea de întindere orizontală. Ea este acum rezultatul unei încordări verticale și, în ultimă instanță, rezultatul greutății.

Astfel, ambele tipuri de mișcare ne-au devenit inteligibile în mod deosebit. Nu mai trebuie, atîta vreme cît ipoteza făcută se potrivește aici, să vorbim despre impulsuri care au loc fără ca noi să știm cum, ci în locul acestora au apărut în chip natural imbolduri interne care provin din încordare. Primele sînt lipsite de motivație, ele există pur și simplu. Celelalte sînt motivate lăuntric. Astfel, sporește înțelegerea animației evenimentelor interne din structurile spațiale.

Aici trebuie, totuși, accentuat mereu acel „atîta vreme cît". Faptul că tendința întinderii verticale rezultă din încordarea orizontală nu înseamnă că n-ar putea exista și altă tendință de întindere verticală ; tot așa, faptul că tendința de întindere orizontală rezultă din încordare verticală nu înseamnă că n-ar putea exista și o altă tendință de întindere orizontală, ci pe lîngă acestea se menține posibilitatea provenirii ambelor tipuri de extindere dintr-un impuls primar și liber. Și, pe de altă parte, există posibilitatea unei întinderi verticale care există pur și simplu și care exercită contra unei presiuni ce acționează și îi amenință existența, fie o împotrivire rigidă, fie o împotrivire elastică.

În consecință, putem examina *dreptunghiul* de la care am pornit aici în lumină diferită. El se înalță liber, precum linia verticală care se sfîrșește liber. Sau el suportă o acțiune care amenință a stărui pe verticală și exercită împotriva acesteia o rezistență rigidă, sau el este cufundat în sine sub influența unei presiuni verticale care se exercită împotriva acestei stări verticale, dar, tocmai prin aceasta, a găsit în sine forța de rezistență de care are nevoie

Scanned with CamScanner

spre a ține piept unei alte acțiuni a presiunii, sau a găsit în sine însuși poziția de echilibru elastic. Afară de aceasta, putem privi însă dreptunghiul ca pe unul care *câștigă* o întindere verticală datorită îngustării orizontale sau comprimării orizontale a părților. Și, în sfîrșit, putem vedea în el o structură care ar avea în sine o mai mare întindere verticală, dar care, suportînd o diminuare a întinderii înălțimii sale, s-a extins, ca urmare, în lățime, cu adaosul că această creștere a întinderii orizontale a provocat o rezistență crescîndă împotriva unei întinderi *mai departe* în această direcție ; în sfîrșit, unul care ajunge să interzică orice întindere orizontală în continuare, și, prin aceasta, orice altă cufundare verticală în sine. În cazul din urmă, o încordare orizontală s-a transformat secundar în încordare verticală sau în rezistență verticală elastică. Structura se precizează în întinderea sa verticală datorită rezistenței pe care ea o exercită pe temeiul forței orizontale a concentrării.

Pe care dintre aceste modalități de examinare o necesită, însă, dreptunghiul, respectiv structurile corporale reprezentate de el, aceasta depinde de împrejurări. Dacă este exclusă ideea unei presiuni care acționează de sus asupra unei structuri, deoarece structura sfîrșește liber spre în sus, și dacă, tot așa, nu există nici un temei pentru ideea unei rezistențe contra propriei greutăți, atunci structura este una care se înalță pur și simplu liber pe o anumită lățime. Dacă structura este împovărată, dar există autonom fără să apară nemijlocit ca parte a unui întreg care a suferit în sine o îngustare sau o lărgire, atunci ea apare în lumina a ceva care exercită primar o rezistență verticală *rigidă*. Dacă ea este parte a unui întreg care se *îngustează* în sine, atunci apare într-o lumină nouă. Ea pare acum, datorită îngustării, să aibă întinderea sa verticală. Ea pare să se concentreze spontan spre a se întinde vertical și a ridica ceea ce urmează sau

Scanned with CamScanner

pare să exercite o activitate intensificată de rezistență contra a ceea ce o împovărează. Dacă este parte a unui întreg care se *lărgește* în sine însuși, atunci ea pare să se cufunde și să cîștige în cufundare capacitatea de rezistență de care are nevoie spre a servi drept suport sigur pentru ceea ce urmează în sus.

Ca exemplu pentru cazul din urmă poate fi pomenită, de pildă, abaca coloanei dorice. Ea se lărgește în comparație cu coloana și pare astfel că cedează presiunii șarpantei și, cedînd, pare să se lărgească. În cedare, însă, ea se concentrează, în același timp, puternic și astfel se afirmă contra acțiunii pe mai departe a presiunii. Astfel ea formează elementul intermediar absolut capabil de rezistență între forța care tinde spre în sus a coloanei și povara concentrată în arhitravă a șarpantei.

Profiluri curbilinii

Cedarea abacei dorice față de presiune, despre care vorbesc aici, este o cedare într-un singur act ; la fel, concentrarea în sine dinspre toate laturile este un act unic, prin care este împiedicată cedarea mai departe. Asta vrea să spună : cele două nu sînt evenimente pe care le vedem *împlinindu-se* sub ochii noștri. Ce vedem noi nu este nimic altceva decît starea de extindere pe lățime și starea de concentrare pe lățime. Aceasta își datorează existența, pentru contemplarea estetică, unei acțiuni care se reînnoiește în fiecare moment. Dar noi nu *vedem* cum structura cedează și se extinde și, pe de altă parte, se concentrează pe lățime, adică noi nu vedem *desfășurarea* acestui comportament. Asta rămîne valabil atîta timp cît structura este una delimitată rectiliniu. Altfel se petrec lucrurile la structura delimitată rectiliniu oblic și, în primul rînd, la structura delimitată curbiliniu. La ambele,

Scanned with CamScanner

comportamentul interior din acea structură care se realizează momentan sau dintr-o dată se transformă într-un eveniment animat, adică într-o *succesiune* neîntreruptă de momente în existența structurii. La cea din urmă, la structura curbilinie, el se preschimbă totodată, în *faze* care trec continuu una în alta ale *modalităților* succesive și care provin una din alta ale evenimentului intern. În același timp, acesta *din urmă* este *întotdeauna* cazul *unic* la structura delimitată *curbiliniu*. Aici vedem întotdeauna o structură care provine dintr-o stare inițială și care suferă o acțiune prin infinit de multe stadii și faze alternative ale evenimentului și care, pe de altă parte, efectuează contraacțiunea ei. Structura trăiește sub ochii noștri o „istorie interioară" plină de peripeții.

Opunem aici, de îndată, formei delimitate rectiliniu, formei cilindrului drept sau a dreptunghiului care îl reprezintă, forma bosajului. Ceea ce vedem noi aici este, înainte de toate, o istorie *orizontală* sau o istorie a comportamentului *orizontal*. Bosajul are dintru început o anumită lărgime inferioară. Aceasta ar fi aceeași lărgime pe care o posedă structura la capătul său superior, prin urmare, în punctul în care structura se găsește în poziția sa normală de echilibru sau în care și-a cîștigat poziția de repaus natural. Bosajul se găsește așadar, la începutul său, în poziția naturală de echilibru orizontal. Din această poziție naturală de echilibru, vedem apoi structura ieșind, prin faptul că ea începe să se ridice de la bază ; vedem acțiunea unei forțe care ține spre la extindere împlinindu-se și progresînd treptat. Aceasta se împlinește întîi mai repede, apoi tot mai încet. Aici noi căpătăm impresia că viteza inițială a mișcării spre în afară este tot mai mult împiedicată sau că întîmpină o rezistență mereu mai puternică. Înțelegem acest lucru din tendința contrară sau tendința de reîntoarcere la poziția naturală de echilibru orizontal sau din intensificarea forței de

Scanned with CamScanner

concentrare pe orizontală, tot mai solicitată. În sfîrșit, vedem mișcarea spre în afară ajungînd la repaus. Aici tocmai acțiunea acelei forțe care ținteşte la anularea echilibrului în avantajul extinderii este egală cu tendința reactivă a concentrării sau cu tendința restabilirii echilibrului, suscitată și succesiv intensificată prin această acțiune. Începînd de aici, vedem transformîndu-se raportul acțiunii celor două forțe. Nu chiar acea forță care năzuiește la extindere, dar acțiunea ei se mistuie în mai întîi rapida, apoi tot mai lenta înăbușire sau reținere a acțiunii forței delimitatoare sau concentratoare. Mișcarea de lărgire își pierde succesiv forța de animare. Astfel, acel moment al echilibrului acțiunilor devine, totodată, necesarmente, un punct de cotitură. De la el, structura revine întîi mai lent, apoi tot mai rapid în poziția sa naturală de echilibru orizontal și dobîndește, în cele din urmă, din nou, amploarea inițială.

În această istorie orizontală este nu numai *asociată* o istorie verticală a acestei structuri, dar cea de-a doua *reiese* nemijlocit din prima. Izvorîrea succesivă a structurii este concomitent o succesivă diminuare a înălțimii sale. Iar tot mai redusa rapiditate a evidențierii și, în fine, oprirea mișcării de extindere este, pentru impresia noastră, sinonimă cu o tot mai lentă cufundare a bosajului de la înălțimea sa originară pînă la un punct, în fine, unde structura este apărată de necesitatea cufundării pe mai departe. Necesitatea cedării s-a transformat, în acest punct, într-o rezistență. Structura a căpătat, în izvorîre, datorită rezistenței pe care a întîmpinat-o această izvorîre, ceva care îi lipsea mai înainte, și anume *o extindere spre înălțime capabilă de rezistență*. Nașterea succesivă a unei mișcări de extindere verticală capabilă de rezistență, adică a unei mișcări de extindere verticală care să contracareze efectul presiunii, dintr-o extindere pe înălțime inițial doar *existentă* — aceasta este „istoria“ *verticală* interioară trăită de

Scanned with CamScanner

structură. Iar această istorie verticală nu merge alături de cea orizontală, ci ea rezultă din aceasta. Noi o vedem rezultînd din aceasta, în măsura în care vedem istoria verticală realizîndu-se.

Astfel, am dobîndit o imagine inteligibilă a esențialității acestei structuri curbilinii în contrast cu cea vertical rectilinie. Și cea din urmă, spuneam mai înainte, poate ceda și în cedare poate părea că se afirmă. În structura curbilinie, însă, această situație se rezolvă în mișcare animată și, în același timp, într-un eveniment variabil. Acum vedem că, în ea, mai cu seamă cele două momente care acolo se opun, și anume cedarea și împotrivirea, suportarea și reacția potrivnică, sînt separate. Simpla rezistență la cedare se schimbă în *pierdere* animată a lărgimii originare și, astfel, a înălțimii originare, și într-un *cîștig* care provine vizibil de aici, și anume acela al capacității de rezistență pe verticală și pe orizontală. Primul rezidă nemijlocit, pentru impresia noastră, în evidențierea pe orizontală, cel de al doilea, în stagnarea evidențierii și în revenirea orizontală. Prin aceasta s-a desemnat funcția estetică specifică a bosajului și, astfel, este schițată în general, implicit, și funcția formei delimitate curbiliniu. Aceasta constă, în general, în faptul că ceea ce există într-un unic moment într-o structură delimitată rectiliniu se preschimbă, în structura delimitată curbiliniu, într-o succesiune și astfel, în același timp, unitatea *activităților* contrare se transformă într-o succesiune a lor și într-o decurgere a uneia din cealaltă.

Scanned with CamScanner

Capitolul al unsprezecelea

FORME PRINCIPALE DE BOSAJ

Forma bosajului. Bosaj normal, supranormal și subnormal

Acum trebuie, însă, să definim în mod expres condiția de bază pentru apariția structurii delimitate curbiliniu. Ea constă în *mobilitatea omnilaterală* a părților structurii. Structura rectilinie poate fi gîndită drept constînd numai din linii verticale, invariabile în forma lor, ale căror părți sînt interdeplasabile, astfel încît liniile pot să se scurteze sau să se lungească, dar care, prin natura lor, interzic o deviere laterală. Dar, în locul acestui mod de reprezentare, la structura curbilinie apare altul. Aceasta constă, în toată masa ei, din părți care se pot depărta una de alta și se pot apropia una de alta în orice direcție. Iar această mobilitate omnilaterală se transformă, la bosaj, printr-o presiune, în mișcare efectivă. Aici este deocamdată indiferent dacă noi putem percepe această presiune ca presiune a unei poveri care acționează de sus asupra structurii sau ca acțiune a greutății proprii a structurii. Este presupus numai că acțiunea, de oriunde ar proveni ea, trebuie gîndită întotdeauna drept acțiune ce se reînnoiește — pentru contemplarea estetică, în fiecare moment — a unui agent spontan stabil, care acționează apăsînd în jos asupra *în-*

Scanned with CamScanner

tregii structuri *ca întreg* și lărgind lateral, care însă, în același timp, prin faptul că acționează astfel, produce succesiv contratendința elastică în stare să echilibreze acțiunea sa.

Să determinăm însă ceva mai precis bosajul la a cărui examinare am trecut deja în cele de mai sus. Structura se lărgește succesiv, sub influența presiunii, de la limitele orizontale inferioare, invariabil ferme, de la bază, sau de la extremitățile sale bilaterale. Prin faptul că face asta, spuneam, crește rezistența, adică contratendința elastică ; apare un punct de echilibru între presiune și această tendință contrară, de la care forța ce acționează în sens contrar învinge succesiv presiunea. Finalul este recuperarea întinderii originare.

Aici este de adăugat mai întîi : revenirea la întinderea originară se realizează în mod necesar sub forma simplei inversări a extinderii treptate anterioare. Faptul rezidă în natura structurii, ca elastică, sau în natura inversării, ca rezultat al unei reacții elastice. Cu alte cuvinte : structura este, de la punctul extinderii sale celei mai mari, *simetrică* în sus și în jos. Am definit structura deja ca bosaj. Acum trebuie s-o spunem mai exact : acesta este, în ipoteza că baza marchează întinderea originară sau poziția de echilibru orizontală naturală, prin urmare, reprezintă echilibrul natural între forța care se extinde orizontal și cea care concentrează orizontal, și în ipoteza că nici o nouă forță în afară de cea indicată nu acționează lăuntric în structură, un *bosaj simetric*. Pentru simplificare, să ne imaginăm profilul acestuia în primul rînd circular. Cu aceasta, nu spun că el trebuie să fie neapărat circular. Vom vedea numaidecît cînd are el în realitate o atare formă, și cînd nu. Deocamdată rog numai să vi-l imaginați ca circular, adică decupat dintr-o circumferință. Desigur, aceasta este, în orice caz, forma ce se impune mai întîi gîndirii.

Scanned with CamScanner

Înainte de a lua în discuție problema formei circulare sau necirculare, ni s-a pus, și într-un alt moment, problema formei bosajului; anume, ce direcție ar avea linia sa de profil la începutul ei și, ca urmare, la capătul ei superior, sau cum s-ar insera linia de profil în bază și cum apoi s-ar desprinde de aceasta.

Aici trebuie să observăm următoarele: ceea ce ar opri acțiunea presiunii, la structura în formă de bosaj, este, în general spus, tensiunea din structură sau rezistența existentă pretutindeni față de schimbarea formei. Această schimbare a formei, însă, este de dublu tip, anume, în primul rînd, este schimbare a înălțimii, și, în al doilea rînd, deși nu fără legătură cu aceasta, este lărgire a structurii sau curbare spre în afară a liniei de profil.

Acestei diferențieri între factorii schimbării formei îi corespunde însă o diferențiere analogă între doi factori ai acelei rezistențe. În măsura în care este îndreptată contra micșorării înălțimii sau oprește mișcarea de sus în jos, ea este rezistență *verticală*. În măsura în care este rezistență contra bombării, este o rezistență care are loc dinspre exterior, adică dinspre liniile de delimitare laterale spre interior.

Aceste două tipuri de rezistență sînt diferite mai întîi din punctul de vedere al *direcției* lor. Ele sînt diferite, totodată, în *esența* lor. Acea rezistență verticală este o rezistență împotriva comprimării infinite a părților în direcție verticală. Ea este, în esența ei pozitivă, o tendință de *extindere* verticală crescîndă o dată cu progresia comprimării, sau o tendință care vizează *separarea* verticală a părților. În schimb, acea rezistență care acționează dinspre exterior spre interior este, invers, o rezistență față de *disocierea* structurii. Ea este, așadar, în esența sa pozitivă, o tendință de *apropiere* reciprocă a părților.

Aceste două tipuri de rezistență, deci, se opun net, ca tipuri contrar caracterizate. Amîn-

Scanned with CamScanner

două pricinuiesc, desigur, în ultimă instanță, același lucru, și anume frînarea efectului presiunii. Dar asta nu împiedică totuși ca ele să fie în sine contrar structurate și, în consecință, pentru contemplarea noastră estetică — care este tocmai o co-trăire a forțelor și activităților existente în structură, prin urmare, și o co-trăire a particularității lor — să fie net separate.

Ca urmare, fiecare dintre cele două tipuri de rezistență sau fiecare dintre cele două forțe reactive, forța reactivă a extinderii verticale și forța reactivă de coeziune, poate să apară, independent de cealaltă, mai mare sau mai mică.

Să facem acum uz de această posibilitate ; și anume, astfel încît să gîndim *egale* forța reactivă a extinderii verticale și forța presiunii care acționează spontan. Asta nu înseamnă că presiunea n-ar influența deloc micșorarea întinderii verticale. Forța reactivă despre care vorbim aici nu este, desigur, identică cu rigiditatea verticală, ci ea este o forță *elastic* reactivă, adică o forță ce acționează în *cedare*. Și asta, de asemenea, nu înseamnă că nu ar avea loc nici o deviație spre în afară a părților comprimate vertical de către presiune. Fără asta n-ar fi vorba, desigur, despre nici un bosaj. Aserțiunea trebuie înțeleasă astfel : presiunea acționează, precum îi e propriu naturii sale, comprimînd vertical succesiv, deci diminuînd înălțimea structurii. Dar, în măsura în care are loc această schimbare de formă pe verticală, este suscitată sau este chemată la existență acțiunea acelei forțe elastic reactive, adică se produce o contratendință *verticală* care posedă aceeași mărime ca presiunea. Asta vrea să spună, din nou, că această contratendință *verticală* este atît de mare încît dacă presiunea ar dispărea un moment, *datorită* ei ar avea loc o contramișcare verticală, adică o mișcare de redresare a structurii, prin care

Scanned with CamScanner

structura ar reveni — în același mod, numai că în direcție inversă, pe scurt într-o mișcare perfect „simetrică" cu mișcarea spre în jos pe care o execută presiunea, și mai cu seamă într-o mișcare de aceeași *forță animată* — la înălțimea pe care ar fi avut-o în lipsa efectului presiunii.

Tensiunea dintre acțiunea presiunii și acțiunea acestei contratendințe se transformă în tendința deviației laterale. Așadar, succesiv, contratendința verticală, pe care aici o egalăm cu presiunea, s-ar transforma parțial într-o rezistență dinspre marginile laterale. Dar ceea ce comandă de fapt oprirea acțiunii presiunii nu este în fond această contratendință *verticală singură*. O atare contratendință verticală care să acționeze singură, în sine, nu există în bosaj în general.

Dar asta nu împiedică, totuși, ca noi să *examinăm* rezistența contra presiunii *făcînd abstracție* mai întîi de deviere, trecînd, deci, cu vederea preschimbarea rezistenței verticale în rezistență orizontală. Asta facem acum, aici. Și presupunem, cum s-a spus, că această rezistență verticală sau această contratendință verticală împotriva presiunii ar fi egală cu mărimea presiunii sau ar fi astfel structurată încît, în momentul în care presiunea ar dispărea, ea ar aduce structura, cu aceeași forță animată cu care a fost comprimată, din nou la înălțimea pe care ar fi avut-o făcînd abstracție de vreo presiune.

Acum, însă, să observăm îndeosebi tensiunea dintre presiune și această contratendință verticală, și apoi mișcarea laterală care rezultă de aici. Reținem că această mișcare este o deviație. Această deviație se petrece — atunci cînd presiunea și contratendința verticală sînt egale, prin urmare, cînd tendințele mișcării spre în jos și, pe de altă parte, spre în sus se mențin în echilibru — în mod necesar în direcție *pur orizontală*. În direcție pur orizontală,

Scanned with CamScanner

deci, se extinde lateral în ipoteza noastră, structura; mișcările de deviație laterală ale tuturor particulelor se petrec în această direcție; mișcarea de deviație globală se lasă descompusă, în gînd, numai în mișcări care se desfășoară în linii orizontale paralele.

Iar asta înseamnă că bosajul are, în ipoteza noastră, acea formă pe care eu, de dragul concizie, o voi defini ca „formă normală", adică linia de profil a acestuia se inserează de la începutul ei sau de la locul ei inferior de avînt, așadar de la extremitatea liniei de demarcație orizontale inferioare a structurii, pur *orizontal* spre în afară. Tangența acestei linii de profil la capătul ei inferior este o dreaptă orizontală. Iar linia de profil se încovoaie înapoi la fel, la capătul ei superior, întrucît bosajul este simetric, în direcție pur orizontală. Prin „bosaj normal", înțeleg bosajul care începe astfel orizontal și se sfîrșește tot orizontal. Am arătat în cele premergătoare condiția pentru apariția acestui bosaj normal.

Să presupunem acum, dimpotrivă, că tendința de recîștigare a înălțimii „naturale" a structurii, care ia naștere prin solicitarea forței elastic reactive a extinderii pe verticală de presiune, sau, pe scurt, contratendința verticală împotriva presiunii, care provine din această solicitare, ar fi *mai mică* decît presiunea. Atunci se petrece o cedare față de presiune, care *nu* dezlănțuie o tendință elastică egal de mare a contramișcării, deci o cedare parțial fără împotrivire. Iar asta înseamnă: structura nu va fi împinsă doar orizontal spre în afară, ci ea sau particulele ei sînt împinse concomitent *spre în jos*; nu la nesfîrșit, întrucît aici nu e vorba despre o structură care se *descompune* sub influența presiunii, ci despre una care se menține. Dar cu cît această menținere se realizează mai puțin prin contraacțiunea tendinței elastic reactive a extinderii pe *verticală* sau prin acțiunea contratendinței elas-

Scanned with CamScanner

tice *verticale* pe care a produs-o solicitarea acesteia, cu atît mai mult apare ea ca obiect al forței care acționează dinspre liniile de graniță laterale, prin urmare *din afară spre interior*. Întrucît forța elastic reactivă a extinderii *verticale* nu este în stare să opună acțiunii presiunii o contratendință corespunzătoare de aceeași mărime, atunci rămîne, așa-zicînd, „pe seama" acestei forțe de concentrare dinspre exterior spre interior „să dreagă paguba". Cum, însă, în ipoteza noastră, mișcarea spre exterior a părților structurii pe care o provoacă presiunea este, în același timp, o mișcare spre *în jos*, atunci, desigur, și această tendință care acționează împotriva ei din afară spre interior apare totodată ca o tendință care acționează concentrînd dinspre în jos și, pe de altă parte, la fel, dinspre în sus. Forma de bosaj care ia naștere aici o caracterizăm drept bosaj excesiv sau *supranormal*. Bosajul normal are, de pildă, forma figurii 1, iar cel supranormal are, de pildă, forma figurii 2.

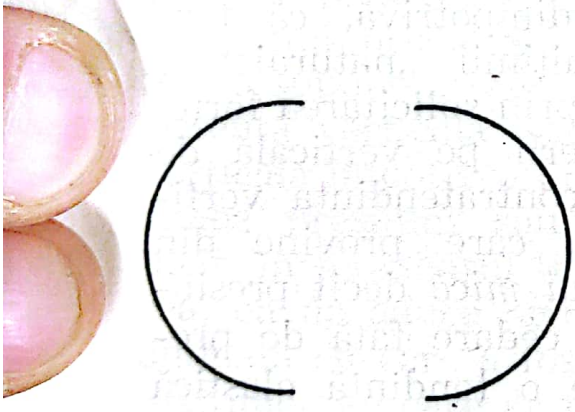


Figura 1

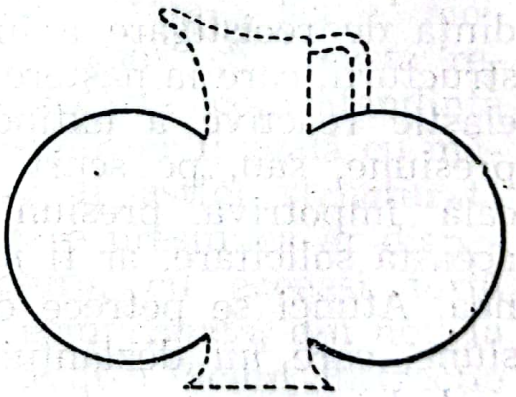


Figura 2

Rog, la toate figurile inserate în text, să fie observate mai întîi liniile continue, iar nu cele schițate doar prin puncte. Cele din urmă trebuie doar să izoleze, respectiv să insereze structurile despre care vorbim aici într-un context sau într-un întreg în care ele ne apar de obicei în arta tehnică.

Extrema bosajului supranormal ar fi reprezentată, cum se vede, prin figura 3. Structura

Scanned with CamScanner

pe care o reprezintă această figură este vertical absolut prăbușită în sine, adică liniile de demarcație orizontale superioare și inferioare s-au apropiat absolut una de alta sau se suprapun într-o linie unică. Astfel, profilul bosajului a devenit o linie care se scurge înapoi în sine. Desființarea extinderii pe înălțime demonstrează lipsa totală a tendinței de extindere *pe verticală* elastic reactive sau a contratendinței față de presiune. Astfel întreaga misiune de a ține piept presiunii revine tendinței elastic reactive de concentrare dinspre exterior spre interior.

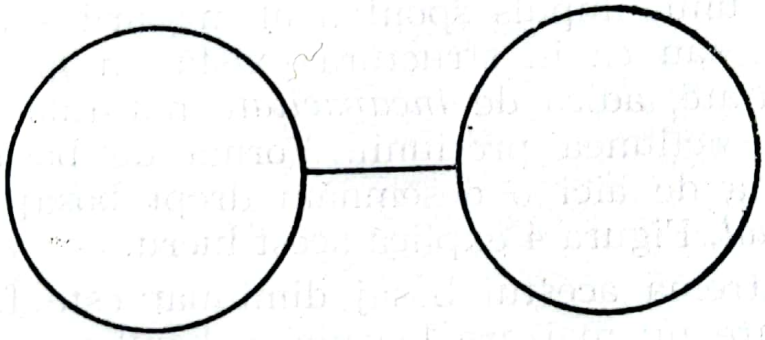


Figura 3

În sfîrșit, există, însă, și o a treia posibilitate: tendința extinderii verticale este *mai mare* decît presiunea. Aici vorbesc în mod special despre o tendință de extindere verticală *în general*, nu despre una creată prin solicitarea forței elastic *reactive* a extinderii verticale. Deoarece forță „reactivă" este numai acea forță care acționează în măsura în care este *solicitată*. Iar recurgerea la solicitarea forței elastic reactive pe verticală are loc prin *cedarea* verticală față de presiune. De aici decurge că tendința verticală opusă presiunii, chemată la existență prin solicitarea unei atari forțe elastic reactive, nu poate fi niciodată mai mare decît presiunea. Dacă, în ciuda acestui fapt, precum am presupus, contratendința opusă presiunii este mai mare decît presiunea, atunci asta nu poate să însemne decît că forței elastic

Scanned with CamScanner

reactive a extinderii pe verticală i s-a asociat o forţă de înălţare *neelastic* reactivă. La rîndul său, asta înseamnă, din nou, că în structură există, independent de elasticitatea sa verticală, o mişcare de extindere verticală primară, adică nu provocată prin cedare, sau că în structură există o tendinţă „primară" de a persista în extinderea verticală în ciuda presiunii ; că în ea se petrece o mişcare verticală spre în afară care îşi datorează existenţa unui impuls spontan al mişcării spre în afară, sau că în structură există un grad de rigiditate, adică de *incapacitate* naturală de a urma acţiunea presiunii. Forma de bosaj ce rezultă de aici o desemnăm drept bosaj *subnormal*. Figura 4 explică acest lucru.

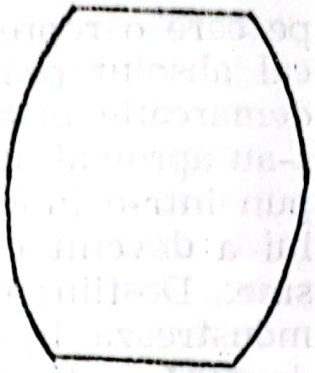


Figura 4

Extrema acestui bosaj diminuat este forma în care nu mai are loc nici o bombare, adică este forma structurii cu linii de graniţă laterale vertical drepte. Acest aspect este reprezentat pentru noi de dreptunghiul simplu.

Examinare mai amplă a bosajului normal, supranormal şi subnormal

Ce s-a spus mai sus despre bosajul normal poate fi formulat şi altminteri. Am socotit că avem dreptul de a despărţi în examinare cele două tendinţe elastic reactive îndreptate în acelaşi mod împotriva acţiunii presiunii, tendinţa extinderii verticale şi cea a concentrării verticale sau a concentrării dinspre liniile laterale de limită. Diferenţierea lor deplină ne-a dat dreptul la aceasta.

Dar nu avem nevoie să realizăm pe deplin această despărţire, ci putem opune presiunii, la fel, doar rezistenţa exercitată *în general* de

Scanned with CamScanner

structură. Presiunea acționează, în ultimă instanță, asupra liniilor de delimitare. Aici este, prin urmare, în ultimă instanță, și locul unde este oprită acțiunea presiunii. Aici ne vedem, așadar, dirijați, în cele din urmă, atunci cînd căutăm contratendința împotriva presiunii. Acum se pune întrebarea cît de mare este această contratendință. În acest sens există, mai întîi, posibilitatea ca aceasta să aibă aceeași mărime ca presiunea : influența sau acțiunea presiunii creează o tendință la reacțiune egală cu ea, adică tendința reacțiunii sau a restabilirii formei structurii modificată prin presiune reprezintă aceeași forță animată ca și presiunea, astfel încît dacă presiunea n-ar acționa din nou în fiecare moment, ci ar neglija să acționeze pentru un singur moment, atunci structura ar reveni la situația ei „originară" sau și-ar recîștiga forma pe care presiunea, în idee, i-a anulat-o, în absolut același mod, numai că în direcție și succesiune contrare, pe scurt, simetric.

Această tendință de reacțiune egală presiunii o gîndim activă, pentru impresia noastră nemijlocită, acolo unde-și are locul în realitate în mod definitiv, adică în liniile de graniță laterale. Dacă însă își are sediul în acestea, atunci ea nu este nimic altceva decît tendința elastic reactivă de concentrare a acestor linii de graniță sau de concentrare dinspre exterior spre interior. Aceasta este *acum* aceea pe care o gîndim egală presiunii.

Aici să observăm însă specificul acțiunii presiunii în structura noastră.

Aceasta constă, în general spus, într-o modificare a formei. La rîndul ei, aceasta constă însă în faptul că structura se *micșorează* în înălțime și, *tocmai de aceea*, se bombează. Asta înseamnă că micșorarea înălțimii include *în sine* bombarea laterală, ca o consecință necesară. Invers, tendința de restabilire a „formei originare" este o tendință de anulare a bom-

Scanned with CamScanner

bării și, *tocmai de aceea*, de restaurare a înălțimii originare a structurii. Cu alte cuvinte, este una și aceeași tendință, care poate fi desemnată atît ca tendință de anulare a *bombării*, cît și ca tendință de restabilire a *înălțimii* „originare". Prima tendință este, însă, o tendință de concentrare sau de îngustare laterală, cea de a doua este o tendință de extindere verticală. Amîndouă tendințele sînt, prin urmare, una și aceeași tendință, privită doar din laturi diferite și, ca urmare, desemnată cu nume diferite.

În consecință, n-am schimbat de fapt nimic, decît că am înlocuit aserțiunea anterioară, potrivit căreia tendința elastic reactivă de extindere *verticală* ar fi egală cu presiunea sau cu tendința de micșorare a înălțimii dată de presiune, cu aserțiunea potrivit căreia tendința reactivă de concentrare *laterală* sau de concentrare dinspre liniile de graniță laterale ar fi egală cu presiunea sau cu tendința spre *lărgire* care există în ea.

Iar asta înseamnă, totodată, invers, că aserțiunea noastră prezentă este sinonimă cu cea anterioară, potrivit căreia contratendința verticală elastică împotriva presiunii ar fi egală cu aceasta. Prin urmare, și din aserțiunea noastră prezentă rezultă forma pe care mai sus am desemnat-o ca bosaj *normal*. În măsura în care, însă, cum s-a spus mai înainte, întreaga contratendință împotriva presiunii se concentrează în liniile de graniță laterale, avem acum dreptul să desemnăm bosajul normal drept unul în care contratendința elastică, ce acționează din exterior spre interior contra presiunii, este egală cu aceasta.

Ca să ne exprimăm mai limpede : contratendința liniilor de graniță laterale împotriva presiunii este, în primul rînd și nemijlocit, îndreptată împotriva tendinței de *bombare*. Dar aceasta este, în natura ei, acea tendință de deviere laterală, care, din partea sa, rezultă

Scanned with CamScanner

din presiune. Faptul că, prin urmare, tendința reactivă de concentrare dinspre liniile de graniță este egală cu presiunea, înseamnă, în primul rînd, că ea este egală cu această tendință de deviere laterală.

Mărimea acestei din urmă tendințe, însă, nu este determinată prin mărimea presiunii ca atare, ci prin tensiunea care rezultă din contratendința verticală împotriva presiunii. Ea este egală cu această *tensiune*. Iar această tensiune este, din nou, egală cu *presiunea*, dacă această *contratendință* verticală este egală cu presiunea. Prin urmare, și aserțiunea că acea tendință reactivă de concentrare laterală sau de concentrare dinspre liniile de graniță laterale ar fi egală cu presiunea, este sinonimă cu aserțiunea că *contratendința verticală* împotriva presiunii ar fi egală cu mărimea presiunii.

În cazul acesta, însă, precum am văzut, deviația laterală și, prin urmare, și contraacțiunea dinspre liniile de graniță laterale are loc aici doar în direcție orizontală sau numai în linii orizontale. Atunci, tocmai, are bosajul forma „normală". Această formă normală, așadar, se naște în mod necesar atunci cînd contratendința elastic reactivă împotriva presiunii, localizată, pentru impresia noastră, în ultimă instanță, în liniile de graniță laterale, este egală cu presiunea.

Dacă însă, într-o structură spațială a cărei formă s-a schimbat, tăriei unui impuls de schimbare a formei sale îi corespunde o tendință elastică la fel de mare de restabilire a formei originare, tendință creată tocmai de această modificare a formei, atunci contraacțiunea pe care o exercită structura împotriva schimbării de formă este una *perfect* elastică, sau structura se comportă față de schimbarea formei perfect elastic. Iar dacă tendința de recuperare a formei originare este provocată doar de schimbarea de formă sau de forța care a schimbat forma, dacă este, prin urmare, de

Scanned with CamScanner

natură *pur reactivă*, dacă acestei tendințe reactive nu i se asociază ca sprijin o forță ținînd reiterat la recuperarea sau menținerea formei originare, atunci tendința structurii de a dobîndi forma sa originară este una *pur* elastică, structura se comportă *pur* elastic față de forța schimbătoare de formă. Cu utilizarea acestor expresii, care, însă, trebuie luate absolut în sensul desemnat mai sus, putem spune și că forma normală a bosajului este forma bosajului *perfect și pur* elastic.

In opoziție cu această formă normală, bosajul supranormal sau excesiv este caracterizat prin aceea că, în el, mărimea tendinței de recuperare a formei originare este *mai mică* decît mărimea presiunii. Și în el însă structura rezistă presiunii ; în lipsă, ea n-ar putea exista deloc. Nici aici însă schimbarea de formă nu e valabilă la nesfîrșit, ci are limitele ei precise. Le poate avea doar fiindcă la aceste limite îi ține echilibru o *forță*. Dar această forță nu constă sau nu constă în chip absolut în contratendința *elastică provocată* de acțiunea presiunii. Echilibrul ce se găsește în ea nu este în mod absolut un echilibru în tensiune *elastică* între presiune și o atare contratendință, ci este unul relativ liber de o atare tensiune, neelastic și, astfel, relativ inanimat.

Situația obiectivă existentă aici poate fi examinată din două laturi pe care le vom distinge în mod expres. Să observăm mai întîi cedarea. In acest caz, lucrurile se petrec în felul următor : structura „supranormală“ cedează, mai întîi relativ *fără rezistență*, presiunii care vizează la schimbarea formei sale, adică fără ca această cedare să provoace o tendință de revenire la forma originară a cărei mărime este egală cu a sa. Ea cedează precum o pernă moale, spre a ajunge firește, în sfîrșit, la un punct de la care nu mai cedează. Astfel, bosajul supranormal apare, de asemenea, ca relativ *„slab“*.

Scanned with CamScanner

Cu aceasta, am ajuns deja la cealaltă latură a situației în discuție. Și această non-cedare mai departe are motivul său. Dat fiind însă că acesta, în ipoteza noastră, nu este întemeiat pe contratendința *provocată* de acțiunea presiunii, atunci motivul nu poate rezida decît într-o particularitate originar inerentă structurii. Iar aceasta poate consta numai în faptul că mobilității sau capacității de deplasare interioară a particulelor — care este prima condiție pentru acțiunea schimbătoare de formă a presiunii — îi este stabilită, prin natura structurii, o limită de nedepășit prin vreo acțiune a presiunii. Noi nu mai numim o asemenea rezistență — reactivă, ci pasivă sau rezistență a inerției. O asemenea rezistență trebuie să presupunem noi la bosajul excesiv, pe lîngă rezistența elastică, sau trebuie s-o așezăm relativ în locul acesteia.

Observați cu atenție diferența dintre aceste două tipuri de rezistență. Rezistența pasivă despre care vorbesc aici nu este, precum cea elastică, o tendință de redresare a formei, ci este doar rezistență împotriva unei *continuări* a *schimbării* formei. Prima este o tendință de *revenire,* a doua este o *incapacitate* naturală de schimbare în continuare. Este realitatea simplă că *natura* structurii nu mai *îngăduie* nici o cedare. O asemenea împotrivire pasivă exercită și acea *„pernă“* relativ neelastică sau „moale“. O astfel de rezistență trebuie să exercite bosajul supranormal în măsura în care rezistența sa *nu* poate apărea ca *tendință elastică a acțiunii de revenire,* adică a *mișcării de întoarcere.* În consecință, și în impresia noastră despre structură apare această rezistență pasivă în locul celei care reacționează elastic. Rezistența globală pe care o exercită bosajul supranormal este, așadar, de dublu tip sau se disociază în două părți, anume o rezistență elastică și una a inerției.

Din punct de vedere noțional, această rezistență a inerției nu este însă unul și același lu-

Scanned with CamScanner

cru cu acea *moliciune*, despre care am vorbit mai înainte. Dar, totuși, una există prin cealaltă. Moliciunea, adică lipsa capacității de reacție elastică face tocmai ca rezistența *să apară* ca una parțial pasivă. Și invers, existența unei rezistențe pasive închide în sine, totodată, impresia de moliciune sau de lipsă a capacității de reacție elastică.

Faptul că eu definesc această rezistență drept una pasivă, vrea să spună, cum se observă, că ea este o rezistență care ține doar la aceea ca un lucru să *nu* se întîmple, adică să nu aibă loc în continuare o schimbare de formă ; ea nu este o rezistență care, prin natura sa, să tindă spre o întîmplare, anume spre revenirea la forma originară.

În loc de a vorbi despre un bosaj cu *rezistență* pasivă, putem să vorbim pur și simplu despre un bosaj pasiv și, în contrast cu el, să numim bosajul normal sau pe cel „pur și perfect elastic“ doar „bosaj elastic“. Acel bosaj pasiv este, în același timp, cel relativ moale.

Bosajului relativ moale și pasiv rezistent i se opune însă acela în care acțiunea presiunii nu găsește numai acea contraacțiune elastică, ci în care acesteia i se asociază o contraacțiune care nu numai că nu este reactivă din punct de vedere elastic, ci nu este de tip reactiv în general ; care, adică, nu numai că nu este creată abia prin continuarea schimbării formei, ci este prezentă din capul locului și *împiedică* schimbarea formei. Și rezistența inerției este, deși nu elastic reactivă, totuși — întrucît devine eficace abia prin cedare — reactivă.

O atare contraacțiune nonreactivă o numim contraacțiune primară. Și aceasta poate fi exercitată printr-un impuls spontan al mișcării de extindere verticală sau printr-un impuls liber al înălțării ; sau, dacă este fondată pe o rigiditate a structurii, este, prin urmare, o rezistență a rigidității. Aici, această „rezistență a rigidității“ înseamnă nu că se petrece o schimbare

Scanned with CamScanner

de formă și, prin asta, o tendință de restaurare a formei ; nu înseamnă nici că structura, după ce a cedat pînă la limită, de acolo interzice o schimbare *mai departe* a formei, ci înseamnă doar că aceasta nu *poate* avea loc *de la bun început,* că ea întîlnește o piedică în natura structurii a cărei formă trebuie schimbată. Rezistența rigidității este, așadar, ca și rezistența inerției, o negare a mobilității absolute. Numai că prima înseamnă că mobilitatea, în general, este mai redusă, iar cea de a doua — că există o *limită* absolută pînă la care *mișcarea verticală* a părților *una față de alta* și, prin urmare, schimbarea formei, în măsura în care ea este condiționată *de aceasta,* ar putea să aibă loc.

Totuși, aici nu ne gîndim la o rezistență a rigidității absolute, deci la o absolută negare a mobilității, ci numai la una de un anumit *grad.* Ne gîndim la o rezistență a rigidității *relativă,* care intervine la un anumit grad al capacității de rezistență elastică și care oprește ca rezistența exercitată în general de structură să fie una *doar* elastică sau *pur* elastică ; așa cum prin rezistență a inerției se înțelesese una care se asocia celei elastice și oprea ca rezistența globală să fie *perfect* elastică.

Cu toate că aici nu ne gîndim la o rezistență a inerției absolută, ci la una relativă, ea se apropie totuși — dacă ne-o imaginăm din ce în ce mai puternică într-o structură — de acea formă care ia ființă în ipoteza rigidității absolute, adică bosajul se apropie de dreptunghi, respectiv de corpul reprezentat prin acesta. Profilul său se apropie de linia dreaptă verticală. Acesta este bosajul pe care l-am desemnat mai înainte ca diminuat. Îl putem numi și *sever (straff).* Astfel, reunim în noțiunea de „severitate" amîndouă posibilitățile : un *impuls* liber al înălțării și un grad de rigiditate care se opune acțiunii presiunii.

Bosajul relativ moale și pasiv rezistent suferă o mai mare schimbare de formă, așadar o

Scanned with CamScanner

mai mare reducere a înălțimii sale și o deviere mai puternică decît bosajul perfect și pur elastic. Bosajul mai mult sau mai puțin „sever", în schimb, suferă o schimbare de formă mai redusă. Bosajul relativ moale și inert are forma din figura 2, cel „sever", forma din figura 4.

Aplicabilitatea bosajului normal, supranormal și subnormal

Să observăm acum și aplicabilitatea celor trei forme de bosaj ale noastre. Presupunînd că ar fi vorba de a se confecționa un suport sigur, rezistent, pentru o masă care să stea stabil și sigur sau să fie aplicată stabil și sigur pe el, ar putea să apară adecvată pentru un asemenea suport forma bosajului moale și pasiv rezistent. Un astfel de suport trezește imaginea a ceva cufundat în sine, care *nu poate* să se cufunde în sine *mai departe*, prin urmare imaginea unei soliditățI specifice. Dar un atare suport *permite* să stea sau să fie aplicat ceva pe el numai în felul în care ar permite și o pernă moale. Lipsește relația reciprocă activă între el și acel lucru căruia el trebuie să-i servească drept suport sigur. El nu *produce* sau nu creează așa ceva ; el nu *„lucrează"*.

În această privință, forma în discuție nu este forma naturală de suport sigur în sensul *gîndit* mai sus.

Forma bosajului supranormal nu este, dat fiind caracterul său indicat anterior, în mod special formă specifică a *construcției în piatră*. Particularitatea specifică a *clădirii în piatră* este, înainte de toate, menținerea sigură, pe de o parte datorită greutății a ceea ce se menține, pe de altă parte, însă, grație *activității*, efortului lăuntric al acelui ceva *pe care* se menține. Piatra, prin natura sa, nu este o masă moale și inertă, ci este *activă*. Ea este masă, și încă o masă grea, dar, pe de altă parte, în

Scanned with CamScanner

același timp, una *activă*. Cedarea moale, precum și simpla rezistență pasivă în asemenea cedare, sînt în contradicție cu duritatea sa.

Prin urmare, forma direct opusă acesteia, așadar aceea a bosajului „sever", ar putea părea cu atît mai potrivită drept culee în arhitectura în piatră specifică. Aici se opune însă *greutatea* masei de piatră care, în construcția în piatră, trebuie să fie purtată de o asemenea culee. Trebuie remarcat : noi pretindem unui atare zid de sprijin nu numai să reziste acelei greutăți pe care o *are* ceea ce trebuie să stea și să fie depozitat pe el, sau să poarte *tocmai* această greutate, ci îi pretindem să poată rezista și unei greutăți mai mari, în același fel și la fel de sigur. În măsura în care, însă, bosajul este unul diminuat, adică în măsura în care tendința sa de extindere verticală nu este una reactivă, ci una primară, există pericolul ca structura, tocmai fiindcă nu *este* cufundată în sine, să se *cufunde în sine* sub o povară mai mare. Să ne aducem aminte din nou aici ce înseamnă contraacțiunea în opoziție cu *reacțiunea* elastică. Cea din urmă este o acțiune care se *intensifică* succesiv. În schimb, nu forța reactivă, ci forța primară este una care are o mărime determinată o dată pentru totdeauna, așadar care nu crește cu mărimea presiunii ; prin urmare, dacă facem presiunea să crească, în minte, se ridică tot mai mult problema controversată dacă ea ar face față acestei presiuni.

Cu aceasta s-a spus deja care este singura formă care, pe de o parte, poate apărea drept culee perfect activă și, pe de altă parte, poate include în sine garanția că face nu numai presiunii existente efectiv, ci și, la fel de bine, unei presiuni mai mari. Nu este acea formă de bosaj care mai întîi cedează fără forță, iar apoi se împotrivește doar pasiv, și la fel de puțin aceea care este primar activă, ci aceea care recționează pur și perfect elastic. Presiunea mai mare face aici, cum s-a spus,

Scanned with CamScanner

să crească rezistența, iar faptul că rezistența este reactivă face ca structura să apară, în același timp, drept una care, prin *activitatea* internă, *pregătește* pentru ceea ce va sta și va fi depozitat pe ea un loc sigur.

În artele spațiale nu este vorba totdeauna despre o asemenea pregătire activă a unui suport sigur pentru presiune. Și nu întotdeauna, în artele spațiului, ceea ce stă sau este depozitat pe o structură, sau pe o structură parțială a unui întreg, este ceva care *împovărează*. Dar eu vorbesc aici despre un anumit caz. Vorbesc despre specificul arhitecturii în piatră. Iar asta, iarăși, nu înseamnă că vorbesc despre arhitectura în piatră, ci despre aceea în care și în măsura în care, în ea, specificul *pietrei* trebuie să ajungă la *dreptul* său. Iar aceasta este, cum s-a spus, capacitatea de manifestare prin propria greutate în stabilitate sigură, iar pe de altă parte, activitatea care rezidă în duritatea și soliditatea pietrei. Acestea două sînt legate nemijlocit. Menținerea datorită greutății reclamă soliditatea acelui ceva pe care are loc menținerea. Dar soliditatea care se cere *aici* nu există pentru noi doar în cedarea și rezistența *pasivă*, ci în contra*activitatea* reactivă. Faptul că amîndouă sînt reunite în piatră conferă acesteia esența sa specifică, „monumentalitatea“ sa specială.

Dacă, însă, formele bosajului sever și ale celui moale, ale bosajului primar- și ale celui pasiv-rezistent nu sînt forme specifice arhitecturii în piatră, ele sînt cu atît mai mult forme specific ceramice și tectonice. În ceramică mai ales moliciunea și cedarea moale care rezistă pasiv cedării pe mai departe își găsesc în special locul. Iar în tectonică ideea de bază nu este cea a poverii, ci aceea a reieșirii părților superioare din cele inferioare sau a planării celor superioare deasupra celor inferioare.

Scanned with CamScanner

Dar nici bosajul normal sau „elastic" nu are din capul locului și *întotdeauna* caracterul a ceva capabil de rezistență contra unei presiuni crescînde la întîmplare. Asta ne conduce la o ultimă examinare a bosajului *simetric.*

Dacă ne imaginăm povara care acționează succesiv asupra bosajului normal și care, pînă la urmă, se intensifică la infinit, atunci crește statornic, desigur, pentru impresia noastră, rezistența bosajului. Dar ea crește, totuși, numai în măsura în care capacitatea de rezistență, adică forța de extindere verticală, existentă inițial în structură, este *solicitată.* Asta înseamnă că ea crește în *cedare* continuă. Această cedare este tot mai redusă. Dar orice creștere pe mai departe a presiunii are, totuși, drept *consecință* necesară, o *cedare.* Și astfel, bosajul normal este, firește, în stare să facă față oricărei presiuni. Dar îi lipsește, totuși, într-un anumit sens, impresia de absolută siguranță a zidului de sprijin. Asta vrea să spună : lipsește impresia că acelui ceva ce stă pe zidul de sprijin sau îl împovărează i s-ar atribui, prin acesta, o existență *de neclintit* în spațiu, și anume că i s-ar atribui prin *efortul* intern al zidului de sprijin o existență în spațiu care nu i-ar putea fi luată nici prin cea mai mare presiune. Asta ne conduce însă la anumite modificări ale bosajului normal, cărora le corespund modificări similare ale bosajului diminuat și ale celui excesiv.

Pînă aici a fost făcută, în mod tacit, presupunerea că masa bosajului ar fi în sine omogenă. Această omogenitate vrea să spună : bosajul acționează în toate direcțiile identic contra presiunii. Acest aspect trebuie precizat mai exact astfel : în măsura în care acțiunea presiunii se *petrece* de sus în jos, iar acțiunea ei se întîlnește cu contraacțiunea forței

Scanned with CamScanner

care se extinde vertical, apare tensiunea care condiționează devierea. Aceasta are loc perpendicular pe direcția presiunii. Această mișcare de deviere întîlnește din nou forța de concentrare care acționează dinspre limite, respectiv acțiunea acestei forțe, și astfel ia naștere și aici o tensiune. Aceasta, la rîndul ei, include în sine tendința de deviere într-o direcție perpendiculară pe direcția *acestei* tensiuni ș.a.m.d. Acea primă tensiune era verticală, tensiunea secundară care provine din ea este în primul rînd orizontală. Dar reunirea tensiunii orizontale și a celei verticale produce — dat fiind că părțile interioare sînt acelea afectate și de una, și de cealaltă — o tensiune în toate direcțiile posibile sau o soliditate internă și o capacitate de rezistență omnilaterală care se măsoară după intensitatea tensiunii. Acea omogenitate înseamnă că această soliditate internă sau gradul acestei „tensiuni" ar fi *aceeași* pretutindeni și în toate direcțiile, că, potrivit naturii masei structurii, acele tensiuni se *nivelează* omnilateral.

Dar este același lucru dacă desemnez această omogenitate ca *mobilitate* relativ omnilateral egală. Dat fiind că la origine tensiunea nu este decît contraacțiune împotriva unei mișcări, atunci, făcînd abstracție de orice tensiune, mobilitatea este peste tot aceeași mobilitate *absolută*. Așadar, tensiune peste tot și omnilateral aceeași este sinonim cu *anulare* peste tot și omnilateral aceeași a acelei mobilități originare absolute. Rezultatul este un deficit peste tot același al mobilității omnilateral aceeași sau o mobilitate *relativă* peste tot și omnilateral aceeași.

Atîta timp cît noi presupunem în structură *acea* tensiune peste tot și omnilateral *aceeași* sau această peste tot și omnilateral *aceeași* mobilitate relativă, pe scurt atîta timp cît o considerăm ca absolut omogenă, profilul bosajului poate fi numai acela despre care am spus

Scanned with CamScanner

deja mai sus că se impune mai întîi reprezentării, şi anume, secţiunea în *formă de cerc* sau din circumferinţă.

Circumferinţa este, ca linie a curburii peste tot egale, aceea care în fiecare punct al progresiei rectilinii în direcţia pe care linia o are în acest punct, este obstaculată şi deviată în mod egal. Dar acea obstaculare include în sine o tensiune, iar devierea este un grad al devierii în direcţie perpendiculară pe direcţia tensiunii. Faptul că în fiecare punct obstacularea şi curbura sau devierea este aceeaşi înseamnă, aşadar, că mişcarea condiţionată de obstacularea unei mişcări este obstaculată, la rîndul ei, în grad egal, şi că de aici rezultă iarăşi aceeaşi deviere ş.a.m.d., că, într-un cuvînt, există peste tot aceeaşi tensiune avînd peste tot acelaşi rezultat.

Dar această analiză a mişcării circulare nu are nevoie de demonstraţia că numai forma circulară face impresia unei tensiuni omnilateral aceeaşi. Dacă ne imaginăm linia de delimitare laterală a unui bosaj mai întîi în formă de cerc, iar apoi forma circulară anulată undeva, deci curbarea sporind sau micşorîndu-se, avem nemijlocit impresia că acolo unde ea este micşorată, prin urmare, la locul aplatizării, s-ar găsi o contraacţiune mai puternică împotriva activităţii de extindere a structurii, deci o tensiune mai puternică. În schimb, avem impresia unei tensiuni micşorate sau a unei cedări a acesteia oriunde curbarea spre în afară apare sporită. Prin aceasta, s-a spus, pe scurt, că numai linia circulară neschimbată sau pură e în stare să producă impresia unei tensiuni peste tot şi omnilateral egale.

Drept caz-limită al circumferinţei trebuie considerată şi aici linia de demarcaţie verticală dreaptă. Naturii delimitării rectilinii verticale îi e la fel de propriu însă ca, făcînd abstracţie de circumstanţele care intervin şi modifică impresia, să acţioneze delimitînd peste tot cu aceeaşi *intensitate*, adică să pară a pro-

Scanned with CamScanner

duce peste tot aceeași tensiune între tendința de extindere a delimitatului și tendința de delimitare.

Bosajul circular este însă mai ales și cel care include în sine cele trei posibilități anterior discutate, pe care le-am indicat drept bosaj normal, excesiv și diminuat. Dacă însă bosajul circular este normal, linia de profil este un semicerc. Dacă el este excesiv, în acest caz linia de profil se prezintă ca o parte mai mare a unui cerc. Dacă este unul diminuat, atunci ea este un segment de cerc mai mic decît semicercul.

Dar noi putem anula, la fiecare dintre aceste forme, forma circulară, prin faptul că *renunțăm* la ipoteza de mai sus a tensiunii peste tot egale sau a solidității interne relative sau a mobilității relative peste tot egale, și presupunem că unui grad de tensiune omnilateral egală i s-ar asocia un grad de tensiune ce nu mai este omnilateral egală, ci unilaterală sau o *soliditate* care anulează mobilitatea omnilateral egală, deci o soliditate care există numai într-o anumită direcție.

Dar asta poate însemna, iarăși, lucruri diferite. În primă linie, faptul că în structură domină o *soliditate la curbare*.

Aceasta trebuie deosebită, înainte de toate, de rigiditatea verticală, despre care a fost vorba mai sus în legătură cu forma bosajului „sever". Rigiditatea este, în general, lipsa mobilității. Iar *acea* „rigiditate" era mai ales capacitate micșorată de apropiere reciprocă a părților în direcție verticală. Ea era, în același timp, primară, prin urmare nu o rezistență relativă împotriva acestei apropieri sau, mai precis spus, ea era o *neputință* originară de apropiere reciprocă a părților în direcție verticală.

De această rigiditate soliditatea la curbare se deosebește în felul cunoscut de oricine. Cea din urmă este, cum spune și numele, o capa-

Scanned with CamScanner

citate de rezistență la curbare, deci *nu* contra apropierii reciproce a părților *ca atare*, ci contra curbării laterale *condiționate* de rezistența împotriva acesteia. Ea devine rezistență efectivă abia atunci cînd este *solicitată*, adică atunci cînd curbarea este pe cale a se realiza, respectiv, a fi realizată. Cu alte cuvinte, ea este o tendință elastic *reactivă* contra unei schimbări de formă. Acea rigiditate și această soliditate la curbare se comportă, așadar, ca tendința primară și elastic reactivă, iar pe de altă parte, ca înălțimea ca atare și ca înălțimea condiționată de *formă*. Altminteri, însă, ele sînt egale, prin faptul că sînt, oricum, două tipuri de *soliditate verticală*, adică îndreptată contra micșorării *înălțimii*. Iar dacă ne imaginăm soliditatea la curbare drept absolută, atunci ea coincide — firește, nu în sine, ci ca rezultat — cu rigiditatea verticală *absolută*.

Să vorbim mai precis. Să înlocuim din nou bosajul nostru, sau dreptunghiul din care apare forma bosajului sub influența presiunii, numai prin linii verticale. Aceste linii se curbează pe măsură ce dreptunghiul capătă formă de bosaj. Numai despre aceste *linii verticale* se poate spune că se curbează în bosaj. Iar acum să ne imaginăm că aceste linii verticale, datorită naturii lor sau naturii structurii, opun curbării o rezistență. În acest caz, obținem ceea ce eu desemnez ca rezistență la curbare. Aceasta este, așadar, în natura sa, rezistență *verticală* la curbare.

Care formă specială de bosaj rezultă de aici este nemijlocit limpede dacă ne imaginăm structura inițial extinsă vertical constînd nu din infinit de multe linii verticale, ci dintr-o mulțime de *baghete* verticale. Să ne amintim forma pe care o dobîndește o asemenea baghetă verticală atunci cînd este fixată solid jos, iar pe capătul său superior acționează o presiune verticală. O astfel de formă trebuie să capete linia de profil a bosajului nostru. Forma este aproximativ cea din figura 5.

Scanned with CamScanner

Această soliditate la curbare ne-o putem imagina mai mare sau mai mică. Dacă ne-o imaginăm din ce în ce mai mare, atunci ne apropiem de forma rigid-rectilinie. Dacă legăm de ipoteza soliditățiі absolute la curbare ideea că structura ar fi altminteri mobilă și ar ceda presiunii, în acest caz ar rezulta extrema absolută a formei reprezentate prin figura 5, adică forma figurii 6.

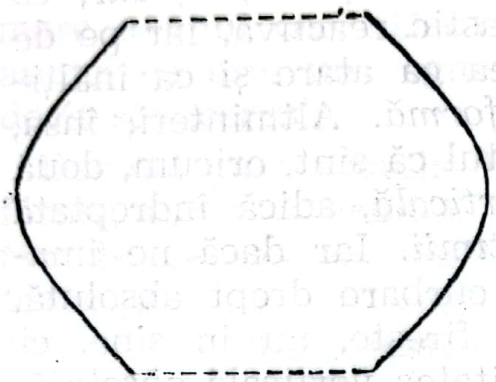


Figura 5

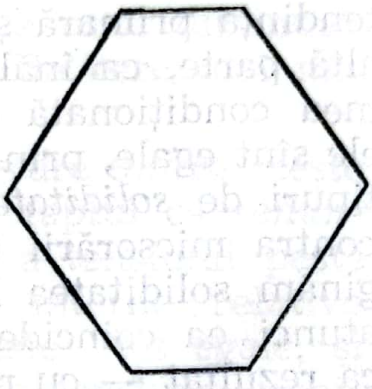


Figura 6

Așa cum, însă, structura rigid rectilinie nu mai este bosaj, nici această structură nu mai este bosaj. Structura din figura 6 este mai degrabă o suprapunere a două structuri oblic-rectilinii.

La mijloc, între aceste două extreme, însă, stau diferitele modificări posibile ale formei din figura 5. Noi putem și vom defini în cele ce urmează bosajul care se naște în ipoteza unei relative soliditățі la curbare drept bosaj *în formă de ansă*. Modificările acesteia se deosebesc prin ascuțimea mai mare sau mai mică a ansei.

Dar și aceste bosaje în formă de ansă suferă, și încă în măsură specială, de lipsa despre care am vorbit în cazul bosajelor circulare. Soliditatea la curbare este, firește, o forță reactivă, adică devine eficace în cedare. Ea acționează, înainte de orice, în măsura în care are loc cedarea. Dar numai în cadrul anumitor limite. Dincolo de acestea, capacitatea de re-

Scanned with CamScanner

zistență verticală se micșorează. Bagheta prea curbată se rupe. Faptul indică nemijlocit și o scădere a capacității de rezistență verticală.

Iar asta înseamnă : presiunea crescîndă primejduiește existența bosajului în formă de ansă. De aceea, această formă nu e admisibilă acolo unde noi solicităm o capacitate de rezistență și față de o presiune mai mare — iar acesta este, cum s-a spus, în special cazul arhitecturii specifice în piatră. Ea este, prin natura sa, o formă a structurilor care se înalță liber și poartă ceva ușor, în care ceea ce ele „poartă“ nu doar apasă, ci și planează. Forma în discuție are, prin urmare, înainte de toate, importanță ceramică, precum și tectonică.

De altminteri, există și aici cele trei posibilități ale bosajului normal, excesiv și micșorat. Dacă soliditatea la curbare este suficient de mare, atunci, firește, este posibil numai bosajul micșorat. Dar noi putem, desigur, să ne imaginăm soliditatea la curbare mai mică, adică mai mică în comparație cu presiunea, așadar mult depărtată de soliditatea absolută la curbare, sau de rigiditatea verticală. În acest caz, trebuie să ia naștere structuri de forma celei din figura 7. Această formă

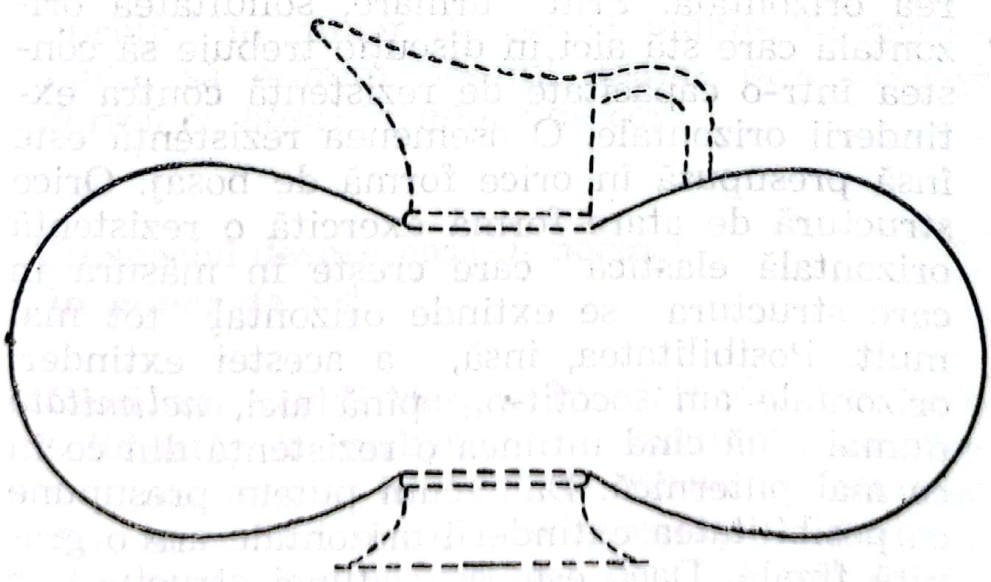


Figura 7

Scanned with CamScanner

trece constant în forma din figura 8, prin forma normală, adică, de pildă, prin forma din figura 5.

Dar soliditatea la curbare este doar una dintre cele două moduri posibile în care se poate asocia peste tot egalei solidități sau capacități de rezistență contra unei schimbări a formei, una dirijată unilateral. Soliditatea la curbare este, cum s-a spus, *soliditate verticală*. Ea este un tip special de susținere în direcție *verticală*. Cu aceasta, s-a spus deja care este cealaltă posibilitate. Structura se poate distinge printr-o soliditate sau capacitate de rezistență reactivă unilaterală doar în direcție *orizontală*.

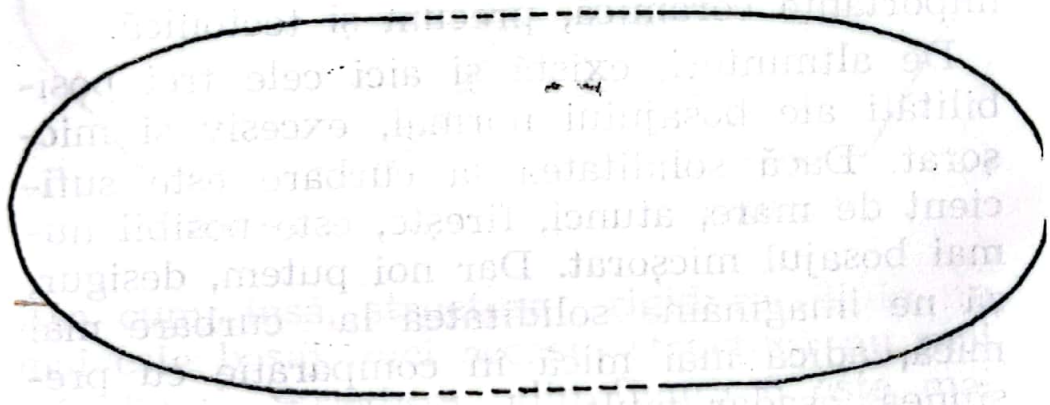


Figura 8

Schimbarea de formă pe care o suferă bosajul în direcție orizontală constă în extinderea orizontală. Prin urmare, soliditatea orizontală care stă aici în discuție trebuie să constea într-o capacitate de rezistență contra extinderii orizontale. O asemenea rezistență este însă presupusă în orice formă de bosaj. Orice structură de atare formă exercită o rezistență orizontală elastică care crește în măsura în care structura se extinde orizontal tot mai mult. Posibilitatea, însă, a acestei extinderi orizontale am socotit-o, pînă aici, *nelimitată* numai pînă cînd întîlnea o rezistență din ce în ce mai puternică. Dar acum putem presupune că posibilitatea extinderii orizontale are o graniță finală. Dacă este așa, atunci structura se apropie, cu presiunea crescîndă, de această gra-

Scanned with CamScanner

niță. In ea, însă, chiar și *celei mai mari* presiuni imaginabile i se oferă o rezistență *absolută*.

Este limpede cum trebuie să se manifeste această stare de lucruri în forma bosajului : noi vedem profilul acestuia mai întîi țîșnind relativ rapid ; apoi mișcarea spre în afară, o dată cu apropierea de acea graniță, este din ce în ce mai frînată, astfel încît mișcarea spre exterior în mai netă curbare decît în cazul bosajului circular se transformă în mișcare verticală și se apropie de locul celei mai

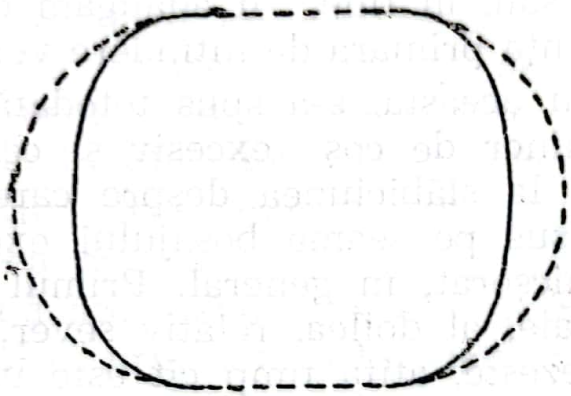


Figura 9

mari extinderi a verticalelor drepte. Forma bosajului este, într-un cuvînt, forma aplatizată lateral, aproximativ ca în figura 9. Noi desemnăm o curbură de această formă drept curbură în mîner de coș și putem, în consecință, să numim bosajul distins prin această formă ca *bosaj în mîner de coș*.

În special despre bosajul normal în mîner de coș

Cînd am vorbit despre bosajele distinse prin soliditatea la curbare, am imaginat unul descompus numai în *baghete verticale* flexibile, dar, în același timp, rezistente față de curbare. Corespunzător acestui fel de a privi, putem considera bosajul despre care e vorba acum

Scanned with CamScanner

ca o succesiune de *straturi orizontale* suprapuse, care, prin acțiunea presiunii, pe de o parte, se comprimă, iar, pe de altă parte, se disociază în lățime și opun primei acțiuni o rezistență tot mai mare, iar celeilalte, una care tinde spre un punct al rezistenței *absolute*.

Dar și aici putem face din nou diverse presupuneri cu privire la rezistența *verticală*. Apare și aici bosajul excesiv sau normal sau micșorat, după cum ne imaginăm mărimea acelei rezistențe elastice sau elastic reactive mai mică decît mărimea presiunii sau egală acesteia, sau, în fine, îi adăugăm o cantitate din tendința primară de întindere verticală.

Dar, cu aceasta, s-a spus totodată că bosajul în mîner de coș excesiv și cel micșorat participă la slăbiciunea despre care s-a vorbit mai sus pe seama bosajului excesiv, respectiv micșorat, în general. Primul apare relativ moale, al doilea, relativ sever, adică ultimul trezește, atîta timp cît este unul redus, impresia că n-ar fi în stare să opună unei presiuni crescînde o contraacțiune elastică corespunzător crescîndă. În schimb, bosajul normal în mîner de coș are parte de preeminența bosajului normal în general. Pe de altă parte, noi căpătăm față de el impresia că acțiunea extensivă a presiunii, chiar dacă aceasta se intensifică oricît, nu progresează la nesfîrșit. Noi vedem punctul rezistenței *absolute* împotriva acestei acțiuni. Iar astfel această formă de bosaj apare drept în cel mai înalt grad adecvată pentru un suport inferior stabil și, totodată, *activ*. Acea contraacțiune a forței concentrante împotriva acțiunii de extindere a presiunii pare a opri acțiunea presiunii la o graniță absolută determinată. Forma de bosaj în discuție reunește, așadar, mobilitatea proprie oricărei forme de bosaj ca atare cu o cît se poate de mare siguranță și monumentalitate.

Scanned with CamScanner

De aceea, acest bosaj este caracterizat ca bosaj specific arhitectonic și specific arhitectonicii în piatră, la care continuăm să considerăm ca specific tocmai contrastul între povara care se afirmă prin greutate și suportul inferior care *rezistă activ*. Noi pretindem, spuneam, ca poverii care trebuie să se mențină prin greutate în mod absolut sigur, suportul inferior nu numai să-i reacționeze contrar, anume activ contrar, ci ca el să facă asta cu o forță care să apară capabilă nu numai să țină piept acestei poveri, ci și uneia oricît de mult sporite. Dar, în fine, noi pretindem ca suportul inferior să indice sau să pară a indica poverii locul ei de *neclintit*. Acest din urmă aspect este cît se poate de neîndoios la bosajul normal în mîner de coș.

În realitate, deci, această formă de bosaj este și aceea pe care noi o găsim de obicei întrebuințată acolo unde o astfel de rezistență este la locul ei prin natura lucrurilor. S-a crezut că bosajele și, în general, profilurile curbilinii simple din arhitectură pot fi decupate din arcul de cerc. De fapt, bosajele împovărate, și mai ales acelea pe care stau fusele de coloane, sînt de obicei *în mîner de coș* normal.

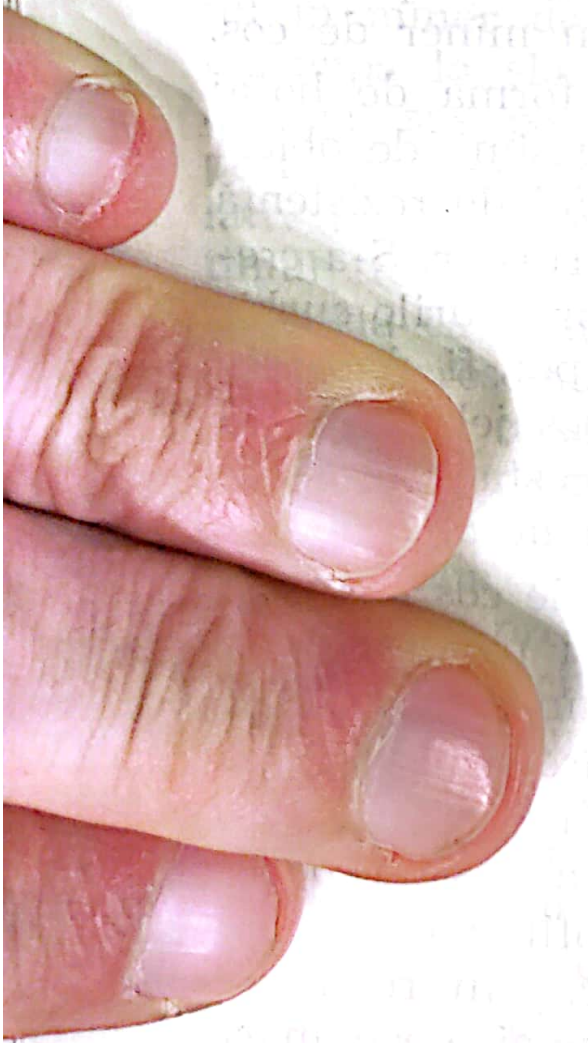
De specia arcurilor în mîner de coș normale, s-o spunem de pe acum, țin și profilurile de forma unui „semicerc supraînălțat". Ele se numesc astfel fiindcă aici, aparent, se adaugă unui semicerc, la amîndouă capetele, o bucată rectilinie. De fapt, în practică se poate crea pe această cale un profil posibil din punct de vedere arhitectonic. În realitate, însă, toate aceste forme sînt numai aproximări ale acelora care n-au a face nici cu liniile circulare, nici cu liniile drepte ; într-un cuvînt, ele sînt *arcuri în mîner de coș*.

Același lucru este valabil și cu privire la obișnuita creare a arcurilor în mîner de coș *recunoscute* ca atare prin îmbinarea bucăților

Scanned with CamScanner

de cerc și de elipsă. Și din asta rezultă doar aproximări ale *adevăratelor* arcuri în mîner de coș.

În opoziție cu bosajul normal în mîner de coș, cel micșorat, precum și cel supranormal, au în special importanță în ceramică și în tectonică. În cel supranormal se exprimă cu deosebită limpezime susținerea slabă și cedarea indiferentă, care conduc, firește, la o rezistență absolut sigură, dar pasivă.



Scanned with CamScanner

Capitolul al doisprezecelea

FORME CE SE ÎNALȚĂ LIBER

Îngustarea rectilinie și replica ei

Alte modificări de formă a bosajului rezultă, pentru noi, dacă examinăm baza de la care se ridică structura. Și cu referire la asta putem construi diverse ipoteze. Totuși, vom privi în sine ceea ce rezultă din aceste ipoteze, așadar făcînd abstracție pentru cîtva timp de specificul formei bosajului. Bosajul presupune, pe de o parte, mobilitatea internă omnilaterală, pe de altă parte, influența unei presiuni care acționează asupra structurii ca întreg. Și presupune ca structura să cedeze presiunii, dar în cedare să realizeze o rezistență elastică. Deocamdată, să ne imaginăm aceste două ultime momente excluse din discuție. În acest caz, prin urmare, structura nu are a îndeplini *nici* o rezistență în direcție verticală. Cu alte cuvinte, ea apare ca ceva „*care se înalță liber*". Despre asemenea structuri, care se ridică liber de la sine, vom vorbi, așadar, acum.

Și acestea pot fi supuse însă diferitelor condiții. Dar cele dintîi condiții pe care avem a le numi privesc baza. La acestea vom adăuga, în acest caz, alte condiții privind forma structurii care se înalță liber. Tocmai aceste condiții le vom avea de transpus, însă, apoi asupra bosajului.

Scanned with CamScanner

Și aceste noi reflecții vor porni, însă, tot de la dreptunghiul care stă pe baza sa, respectiv de la forma cilindrului drept simplu reprezentată de acesta. Despre baza acestei structuri este de spus mai întîi : dacă această bază este în realitate *baza „de la"* care se înalță dreptunghiul, atunci ea nu este un moment, și nici măcar un moment inițial în *nașterea* structurii, ci este premisa acesteia. Ea nici n-a devenit în interiorul structurii și nici nu devine, ci există încă *înaintea* structurii ; ea există pur și simplu drept ceva *dat, găsit acolo* de forțele care condiționează devenirea structurii. Ea este, în cel mai bun caz, rezultatul unei *preistorii*. Dar ea nu are nevoie să fie nici așa ceva. Întreaga apariție a structurii, prin urmare, orice eficacitate a forțelor care permit nașterea structurii pornește de aici. Mai cu seamă *amploarea* bazei este o *condiție preliminară* pentru nașterea structurii, așadar pentru forțele care activează în aceasta, o situație găsită acolo de acestea și pe care ele trebuie doar s-o recunoască, spre a se comporta apoi corespunzător față de ea.

Această stare inițială presupusă pentru devenirea structurii poate să fie însă o stare de echilibru. Desigur, aici ne gîndim la un echilibru al forțelor *orizontale*. In acest caz, baza desemnează, prin urmare, starea de echilibru natural între forța care se extinde orizontal și cea care limitează orizontal. Iar baza apare *în mod necesar* în această lumină, dacă lărgimea ei este egală cu lărgimea superioară a structurii. Desigur, aici structura se găsește întotdeauna și de la sine înțeles într-o stare de echilibru natural.

Am presupus în cele de pînă acum că baza s-ar comporta așa cum am arătat ca posibil aici.

Dar baza poate avea și o lărgime mai redusă ; starea de echilibru din ea poate fi anulată în dezavantajul forței care se extinde. Și atunci se petrece în bază o *încorsetare*. Pe de

Scanned with CamScanner

altă parte, baza poate să aibă o *lărgime care depășește* acea stare de echilibru. Ea poate fi extinsă sau poate să se găsească în stare de extindere.

Să presupunem însă că baza reprezintă în sine o anulare a acelei stări de echilibru natural orizontal, și anume aceea pe care noi o desemnăm ca „încorsetare". În acest caz, structura tinde, în desfășurarea ei, dín ea însăși spre în afară, spre redresarea echilibrului orizontal, adică ea tinde să se extindă succesiv din ce în ce mai mult în desfășurarea sa verticală, întîi mai rapid, apoi tot mai încet, pe măsură ce se apropie de starea de echilibru, prin urmare, pe măsură ce tendința de a-l realiza în sine se satisface și, ca urmare, slăbește.

Aici există, însă, cele două posibilități. Mai întîi, aceasta : structura care se înalță liber, despre care vorbim acum, este rigidă vertical, sau, precum mai putem spune aici, se distinge prin soliditatea absolută la curbare. Atunci revenirea la poziția de echilibru se petrece rectiliniu. Acesteia i se opune cealaltă posibilitate : structura este mobilă în sine. În acest caz, profilul său prezintă o linie curbă.

Să ne oprim mai întîi, aici, la prima posibilitate. Structura care rezultă aici este, în cazul extinderii bazei, una delimitată rectiliniu, însă lărgită jos și care se îngustează spre în sus. O formă opusă acesteia rezultă dacă facem presupunerea opusă, adică dacă presupunem că baza ar avea o lățime *care rămîne în urma* stării de echilibru ; aici, însă, ne imaginăm din nou structura în sine însăși rigid verticală. În acest caz, structura tinde să se *lărgească* succesiv în desfășurarea ei, pînă ce atinge lățimea naturală. Și această mișcare de extindere se săvîrșește, în ipoteza acelei rigidități, rectiliniu.

Astfel am definit, pe lîngă forma de bază de la care am pornit și pe care o putem defini

Scanned with CamScanner

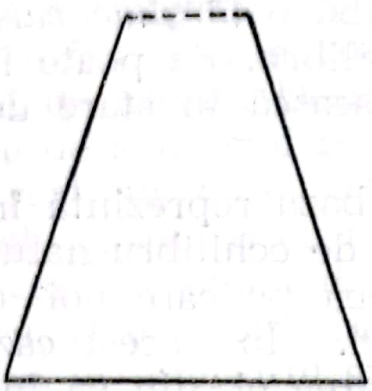


Figura 10

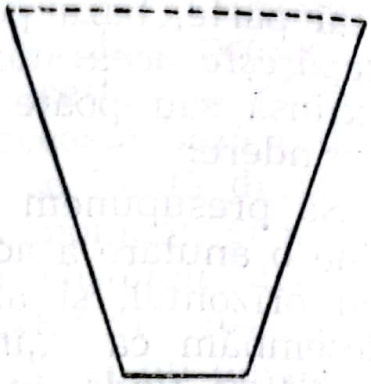


Figura 11

ca formă de bază *absolută*, forma dreptunghiului, două alte forme de bază. Ele sînt reprezentate prin figurile 10 și 11. Vom desemna prima formă de bază absolută ca forma de bază I, iar pe ultimele două, respectiv, ca forma de bază II și III. Toate aceste forme de bază sînt forme rigide.

Formele de bază rigide II și III iau naștere, conform celor spuse mai sus, datorită tendinței de revenire în poziția de echilibru. Cu toate că aceste forme nu necesită la nașterea lor colaborarea unei presiuni, nimic nu împiedică însă ca ele să fie împovărate. Ele par a se comporta, însă, față de povară în mod contrar.

Forma de bază II, deci forma figurii 10, o putem desemna și ca forma *îngustării* rectilinii. La baza ei însă există ceva mai mult decît o simplă revenire la poziția de echilibru. Îngustarea înseamnă că structura se îngustează în sine, adică se concentrează succesiv orizontal în ea însăși. Iar orice asemenea concentrare în sine este o relativă intensificare a acțiunii sau a activității verticale, precum, invers, orice lărgire este o micșorare a acestei activități, prin urmare este o *cedare* în direcție verticală. Structura îngustată rectiliniu poartă deci în sine o activitate verticală, care se intensifică relativ continuu.

Iar această activitate poate fi în folosul unei poveri. Prin aceasta, totuși, nu s-a anu-

Scanned with CamScanner

lat afirmația de mai sus asupra sensului formei îngustate. Apariția ei rămîne și acum o revenire în poziția orizontală de echilibru. Numai că, dacă ne imaginăm o sarcină acționînd asupra structurii, această poziție de echilibru în cadrul *bazei* pare, prin chiar această *povară*, anulată ; povara a lărgit structura jos prin faptul că o presează pe sol. Structura însă reacționează împotriva acesteia sau reacționează tendința naturală de concentrare, solicitată tocmai prin această lărgire ; sau structura tinde, prin anularea poziției de echilibru, condiționată de povară, înapoi spre poziția de echilibru. Astfel, acțiunea extensivă a *poverii* este învinsă succesiv în desfășurarea structurii. Rezultatul final este că efectul poverii este total înfrînt.

În același timp, însă, s-a mistuit în această înfrîngere acea tendință reactivă, adică acea tendință de revenire la îngustimea naturală. Stadiul final, prin urmare, al întregului proces — desemnat, firește, de capătul superior al structurii — este un stadiu de simplu repaus orizontal, adică nu al tensiunii, ci al încetării oricărei mișcări orizontale și tendințe de mișcare, al simplei *existențe* orizontale, lipsite de tensiune.

Astfel este *restaurată* însă și mișcarea verticală, care a fost relativ suspendată de lărgirea inițială a structurii. Structura cîștigă, spre capătul său superior, din nou, rapiditatea mișcării de extindere verticală, care, independent de lărgirea bazei, este proprie naturii sale. În această recuperare constă acea „relativă intensificare a activității verticale", despre care am spus mai sus că ar rezida în îngustare. Datorită mișcării sale de extindere verticală, structura ține povara sus sau o ține în poziție de înălțime precizată. Această activitate verticală este însă, la începutul structurii, relativ anulată prin lărgirea bazei. Am văzut, în general : lărgire orizontală este, pentru impre-

Scanned with CamScanner

sia noastră, *eo ipso*, reducere a mișcării de extindere verticală. Dar în măsura în care, prin îngustare, această mișcare în progresie de jos în sus se reinstaurează, așadar crește relativ, povara apare, întîi mai lent, apoi mai rapid și mai ușor, ridicată în sus. Sau, spus oarecum altfel : în lărgirea pe care povara a pricinuit-o bazei, există mai întîi o cufundare a structurii. Adică nu că în cadrul structurii ar fi avut loc o asemenea cufundare, ci structura începe cu o *stare* de cufundare sau de prăbușire în sine. Iar învingerea acțiunii extensive apare în chip firesc ca o anulare a acestei stări. Anularea stării de cufundare este însă o înălțare. Structura se ridică, așadar, prin faptul că reacționează cu succes continuu contra acțiunii extensibile a presiunii, pe ea însăși și, totodată, povara. Finalul este *starea* de deplasare a structurii și, prin aceasta, de deplasare în sus a poverii, însă drept condiționată de activitatea internă a acelei structuri ce se ridică, adică de concentrarea orizontală reactivă.

La fel, și forma inversă, adică forma *extinderii* rectilinii spre în sus, pe care am putea-o numi și forma îngustării spre *în jos*, poate fi purtătorul unei poveri. Dar ea este asta într-un *sens* total diferit. Aici structura este inițial *îngustată ;* apoi ea suferă succesiv acțiunea poverii. Și aici îngustarea inferioară este o anulare a stării naturale de echilibru, numai că în direcție inversă. Totodată, aceasta apare, dacă structura nu există doar în sine, ci este împovărată, ca anulare a acelei stări de echilibru în care structura se află natural ca una *ce suferă acțiunea poverii*, adică drept anulare a stării de echilibru între forțele structurii pe de o parte, și ale poverii, pe de altă parte. La restabilirea *acestei* stări de echilibru, cu alte cuvinte la restaurarea echilibrului între forțele structurii și cele ale poverii năzuiește structura în progresia sa. Dar această restabilire se realizează prin faptul că struc-

Scanned with CamScanner

tura *se supune* treptat poverii. Ceea ce se întîmplă aici este aceasta : acțiunea poverii, care se intensifică din moment în moment, trezește din ce în ce mai mult contraacțiunea elastică a forței care concentrează structura, pînă ce aceasta ajunge destul de mare pentru a echilibra acțiunea presiunii. Starea finală este tocmai starea acestui echilibru. Aceasta este, în contrast cu starea finală a structurii despre care s-a discutat mai înainte, așadar, a îngustării, o stare de *tensiune orizontală.*

Dar extinderea succesivă pe care povara, în cazul nostru, o produce, include în sine o cufundare succesivă sau o cedare verticală a structurii. Aceasta, prin urmare, cedează tot mai mult poverii, pentru a cîștiga în cedare tensiunea internă de care are nevoie pentru rezistență fermă contra cedării pe mai departe.

Această cedare față de greutate, cu scopul sau rezultatul menținerii ferme a poverii într-o poziție de înălțime atinsă prin această cedare, putem s-o desemnăm pe scurt ca preluare în regres a poverii. Cu aceasta stă, cum se vede, în contrast direct acea *ridicare* despre care *a fost* vorba mai înainte. Acest contrast, însă, îl vom desemna printr-un nume special. Ridicarea sarcinii, cu rezultatul că acum sarcina a dobîndit o existență stabilă și sigură în poziția de înălțime atinsă prin mișcarea spre în sus, o desemnăm ca „*sprijin*". În schimb, putem să desemnăm, în mod special, ca „*purtare*" preluarea și menținerea în regres. În acest caz, forma îngustată și forma care se întinde spre în sus se comportă una față de cealaltă ca sprijin și purtător. Sprijinul, în caracterul său de bază, se evidențiază activ din sine. Purtătorul este pasiv, retrăgîndu-se, concentrîndu-se în sine. Amîndouă sînt în stare să realizeze același lucru, adică să atribuie în mod egal unei poveri un loc sigur, mai cu seamă o poziție de înălțime sigură. Dar ele fac asta în direcțiile contrare arătate.

Scanned with CamScanner

Forme simple ale îngustării și extinderii elastic reactive

Cele două structuri despre care am vorbit în cele premergătoare sînt „rigid" verticale, adică le lipsește mobilitatea internă universală. Să ne imaginăm acum din nou structura delimitată inițial dreptunghiular care stă pe baza ei, ca universal mobilă intern, și anume, în primul rînd, mobilă în mod *egal* universal, sau, ceea ce înseamnă același lucru, să dăm iarăși structurii, în gînd, o soliditate *relativă* universal egală. Cu aceasta, ne-am imaginat mai cu seamă linia de demarcație ca flexibilă.

Pe o anumită lărgime orizontală, o astfel de structură se află în poziția ei de echilibru orizontal naturală. Dacă aceasta este anulată sau este anulată undeva, atunci ia naștere tendința revenirii în această poziție de echilibru.

Să facem acum iarăși, mai întîi, ca și la figura 10 și 11, presupunerea că baza n-ar reprezenta poziția naturală de echilibru orizontal, ci că ea ar fi, în raport cu aceasta, îngustată sau scurtată, respectiv lărgită sau extinsă, pe scurt, că structura ar fi una cu încorsetare sau extindere a bazei. Altminteri, însă, structura ar fi liberă, adică asupra ei sau în ea n-ar acționa alte forțe tinzînd la anularea echilibrului natural.

În acest caz, structura tinde doar la restabilirea poziției de echilibru orizontal, anulată prin încorsetarea sau extinderea bazei. Și anume face asta *curbiliniu*, în ipoteza noastră de acum. Dar este limpede ce drum special va parcurge această linie curbată. Dacă baza este îngustată sau dacă reprezintă o încorsetare, atunci tendința de revenire în poziția de echilibru este o tendință de lărgire. Desigur, această tendință este la început foarte puternică, lărgirea se îndeplinește, aici, mai întîi foarte repede ; apoi, pe măsură ce tendința de

Scanned with CamScanner

restabilire a echilibrului se satisface, deci structura se apropie de lățimea naturală, din ce în ce mai încet. Finalul este restabilirea deplină a poziției de echilibru. Structura capătă forma figurii 12. Noi desemnăm această

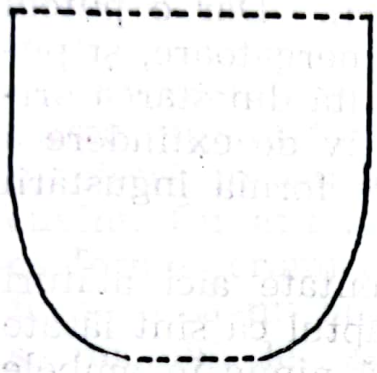


Figura 12

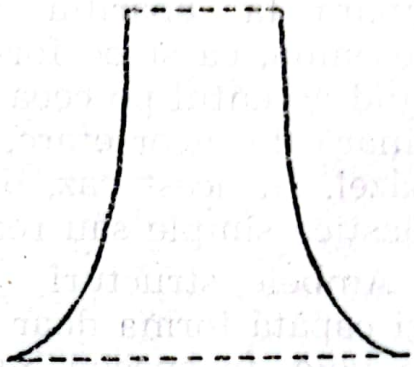


Figura 13

formă în mod expres drept forma simplă a *„încorsetării inferioare elastice“*. O putem numi și forma lărgirii elastice sau, mai exact, forma simplă a lărgirii elastic reactive. În fapt, ea se naște prin lărgirea elastică, adică prin revenirea elastică din încorsetare la lățimea naturală. Forma este elastică întrucît, desigur, elasticitatea nu este nimic altceva decît tendința structurii care a suportat o schimbare de formă de a reveni la forma originară. Această tendință crește, în general, o dată cu gradul anulării formei originare și încetează prin apropierea de aceasta.

Replica acestei forme este forma din figura 13. Aici s-a petrecut o extindere sau o lățire a bazei, iar structura tinde acum spre îngustimea sa naturală. Aici se realizează o mișcare *spre înăuntru*, mai întîi mai rapid, apoi tot mai încet. Această formă, care se înfățișează ca inversare a aceleia menționate mai înainte, o numim, pe scurt, forma simplă a lărgirii inferioare elastice. Mai precis ar fi : formă a restrîngerii sau a îngustării elastice simple. Căci, așa cum mai sus nu încorsetarea, la fel, aici, nu lărgirea este elastică, ci

Scanned with CamScanner

acolo încorsetarea, iar aici lărgirea nu există decît ca premise pentru forma structurii. Numai *structura* este elastică sau este un corp elastic. Desemnînd, așadar, această formă ca formă simplă a lărgirii elastice, o denumesc astfel avînd în vedere starea presupusă ca originară la apariția structurii. Dar o putem desemna, ca și pe forma premergătoare, și punînd accentul pe ceea ce rezultă din starea originară de încorsetare, respectiv de extindere a bazei. În acest caz, o numim forma îngustării elastice simple sau reactive.

Ambele structuri reprezentate aici alături își capătă forma doar prin faptul că sînt lăsate în voie. În special, nu există nimic în ambele structuri din acțiunea vie a unei poveri și, la fel, nimic din consumarea sau învingerea internă a vreunei poveri. Întrucît este așa și, totodată, întrucît structurile nu sînt imaginate ca rigid verticale, ci ca omnilateral mobile, ele nu pot apărea și ca împovărate. Prima structură apare, firește — la fel și din același motiv ca și structura din figura 10, adică datorită lărgirii sale inferioare — mai întîi, adică la extremitatea de jos, ca *vertical cufundată* în sine înspre sol. Prin faptul că se îngustează treptat, ea părăsește această stare inițială, deci se *ridică*. Și pentru că face asta, pare cumva o structură ce înalță ceva aflat pe ea sau care urmează deasupra. Dar acest ceva nu trebuie să *împovăreze*. Orice imagine a unei acțiuni spre *în jos*, așa cum sugerează cuvîntul „a împovăra", trebuie exclusă. Ridicarea este, așadar, una lesnicioasă, o ridicare liberă de orice efort, o creare a unei poziții de înălțime în care structura care urmează deasupra se menține fără a împovăra, așadar *planează* sau se *ridică* prin așa ceva, deci este, de asemenea, activă spre *în sus*. O asemenea structură poate și *purta*; dar ea nu *transmite*, în acest caz, povara spre în jos, ci o epuizează în sine.

Nu absolut la fel se întîmplă lucrurile la cealaltă formă, forma cu încorsetare inferioară

Scanned with CamScanner

sau forma lărgirii simple elastic reactive. Aceasta nu este adecvată nici pentru funcția ridicării lesnicioase. Ceea ce exprimă ea nu este nimic altceva decît propria menținere pe locul ei, repausul în sine însuși, fără acea trimitere la o activitate care continuă în sus. Dimpotrivă, în ea există contrariul direct a așa ceva.

Cu aceasta, s-a spus în special că aceste două forme nu sînt forme specifice ale arhitecturii în piatră în sensul atribuit mai sus acestui cuvînt. Cu atît mai mare însemnătate au ele ca forme ceramice. Dar și aici premisa este ca formele să nu aibă nimic de „produs", adică să nu aibă de săvîrșit nici un *efort* care să meargă spre în sus.

Observații speciale cu privire la îngustarea și extinderea elastic reactive

Dar să urmărim mai departe ambele forme. Sînt încă de făcut anumite observații cu privire la ele. Mai întîi, una care se referă la starea presupusă a bazei lor. Această stare, spuneam, ar fi *preexistentă*. Ea ar fi, în cel mai bun caz, rezultatul unei *preistorii*. Aici este de remarcat : și faptul că starea există pur și simplu fără vreo preistorie drept al cărei rezultat poate apărea este suficient din punct de vedere estetic. Noi sîntem satisfăcuți estetic în raport cu o structură, atunci cînd forma acesteia ne pare născută perfect liber din condițiile pe care le vedem realizate în ea sau pe care le ghicim din formă ; atunci cînd forțele pe care le vedem active în ea par a fi create liber, adică urmînd doar legitatea lor internă proprie. În schimb, nu ne întrebăm asupra *originii* condițiilor sau forțelor. Nu ne întrebăm, atîta timp cît această întrebare nu este trezită în noi de structura însăși.

Scanned with CamScanner

Dar asta nu împiedică, totuși, să apară un spor de satisfacție estetică dacă, în același timp, ne devine inteligibilă existența condițiilor, sau, cu expresia noastră de mai sus, dacă ni se actualizează și preistoria unei forme. Iar asta înseamnă, mai ales cu privire la forma cu încorsetare inferioară : noi sîntem într-adevăr absolut satisfăcuți din punct de vedere estetic în privința acestei forme, dacă forma rezultă cu necesitate internă din încorsetarea existentă. Dar apare un spor de satisfacție dacă ne devine inteligibilă și nașterea acestei încorsetări. Și acesta este cazul, dacă vedem, de pildă, dedesubtul structurii în discuție un *„picior“* strîmtîndu-se sau concentrîndu-se pînă la îngustimea pe care o desemnăm ca încorsetare, sau dacă un inel ce se închide în sine însuși pare a chema la existență încorsetarea ; și dacă forma cu încorsetare inferioară se aplică pe el ca pe o bază a sa și se evidențiază, în desfășurarea ei, din îngustarea pe care am văzut-o *născîndu-se* sub ochii noștri. Un exemplu în acest sens este aproximativ forma figurii 14 sau coloana romanică cu capitel cubic, așa cum este schițată în figura 15. În cel din urmă caz, *fusul* coloanei se găsește încă, la

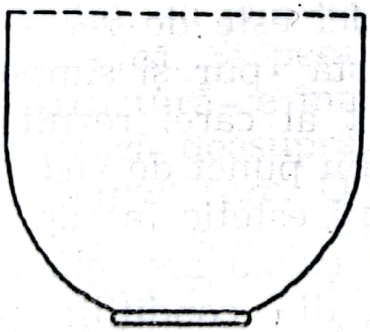


Figura 14

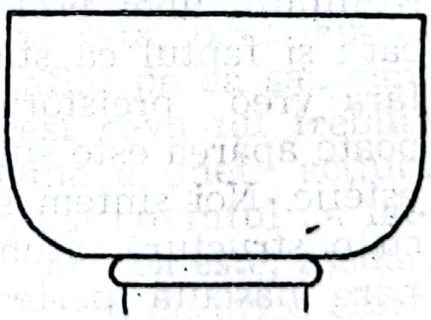


Figura 15

capătul său inferior și pe parcursul întregii sale desfășurări, într-o stare de îngustare sau concentrare. Existența acestei îngustări sau concentrări devine însă și mai perceptibilă la capătul ei superior, așadar, la locul de inserție a lărgirii reactive existente în capitel, dacă aici

Scanned with CamScanner

este așezat un inel. *Întregii* preistorii a structurii cu încorsetare înferioară, adică, în cazul nostru, a capitelului cubic, îi aparține aici, de altfel, și baza coloanei în care *se naște* concentrarea existentă peste tot în fus, adică în care se concentrează întreaga coloană, care, prin bază abia, se mulează amplu pe sol, pentru ca, grație acestei concentrări, să se ridice vertical în fus cu o forță astfel concentrată și, ca urmare, atît de rapid și de sigur cum o face.

În mod analog, ne poate fi povestită, însă, și preistoria formei cu lărgire inferioară. Asta s-ar petrece și aici în cel mai simplu mod, dacă la capătul de jos al structurii s-ar așeza un inel. Atunci acesta ar părea să *despartă* structura de capătul ei inferior. Faptul că aici inelul acționează în mod contrar decît în cazul pomenit mai înainte, nu reprezintă o contradicție. În realitate, ambele sînt inerente inelului — lărgirea și concentrarea. Totodată, el face o impresie sau alta în funcție de locul unde se găsește. În cazul nostru, el pare a se lărgi tocmai datorită contrastului cu îngustarea ce urmează, precum, în cazul de mai sus, datorită opoziției cu lărgirea ulterioară, pare a se încorseta. Elementul comun al ambelor cazuri este fixarea sau siguranța îngustimii sau lățimii existente. În ambele cazuri, prin soliditatea inelului și, în același timp, prin faptul că structura se eliberează, din această îngustare sau lățire solide, neschimbată în ea însăși, impresia de *forță* a acestei *eliberări este intensificată.*

O remarcă specială cere, însă, finalmente, încă un moment care este în primul rînd caracteristic formelor aici în discuție. Structura inițial lărgită, respectiv, încorsetată la bază, tinde — spuneam — a se întoarce la poziția de echilibru. Această tendință se micșorează tot mai mult, o dată cu apropierea de poziția de echilibru ; finalul ar fi, prin urmare, poziția de echilibru. Dar acest capăt rezidă, luat la pro-

Scanned with CamScanner

priu, în infinit. Apropierea de acesta nu poate fi, de aceea, tocmai fiindcă se realizează tot mai încet, decît una asimptotică. Asta înseamnă : linia de profil se apropie de acel capăt — așadar de poziția de echilibru — din ce în ce mai mult, fără însă a-l atinge vreodată. Dacă ea l-ar fi atins, s-ar fi transformat, în punctul final, într-o linie verticală dreaptă. Pot spune deci și că ea se apropie asimptotic de dreapta verticală. Dar face asta *numai* asimptotic, adică printr-o apropiere fără sfîrșit.

Totuși, ambele structuri sînt, în mod necesar, structuri *finite*. Ele nu *pot* să continue la nesfîrșit către în sus. Și, nefăcînd asta, structurile sînt la extremitatea lor superioară, și pentru impresia noastră, „sfîrșite". Dar acest lucru este posibil numai dacă sfîrșitul lor apare ca o stare de repaus natural sau ca o stare de echilibru desăvîrșit. Noi *nu* vedem efectiv structura continuînd dincolo de capătul ei superior.

Această contradicție se poate rezolva pe o singură cale, cel puțin atunci cînd structura, așa cum presupunem aici, se sfîrșește liber spre în sus. Faptul că structura cu încorsetare inferioară, mărginită, în cele din urmă, în desfășurarea sa verticală, n-a atins încă poziția de echilibru, înseamnă că ea tinde a se lărgi încă și mai departe, deși în măsură tot mai redusă. Această idee este anulată dacă structura, prin faptul că se eliberează din încorsetare, din această anulare a poziției sale naturale de echilibru, se supune totodată unei forțe extensive care anulează acest echilibru în direcție contrară.Acțiunea acestei forțe extensive produce o tendință reactivă de îngustare. Iar astfel, acea tendință de lărgire continuă care, la rîndul ei, este o reacție contra încorsetării inițiale, poate fi anulată și echilibrată.

Aceasta este și impresia care apare întotdeauna la contemplarea formelor de tipul celor din figura 12. Acea forță extensivă apare însă

Scanned with CamScanner

ca greutate și anume, dacă structura sfîrșește liber spre în sus, necesarmente ca o greutate proprie. Numai în această ipoteză, așadar, structura poate să apară terminată la capătul ei superior. Și invers, dacă se înfățișează ca efectiv terminată, atunci ea are întotdeauna acest caracter al unei *greutăți* proprii care se pierde în desfășurarea structurii. Prin aceasta, sporește caracterul a ceva întemeiat în sine, pe care l-am atribuit mai înainte acestei structuri. Despre această „greutate care se pierde" vom vorbi numaidecît.

Așa cum la capătul superior al formei discutate aici se mai găsește o tendință de lărgire, se găsește și la capătul de sus al structurii cu lărgire inferioară încă un grad al tendinței de îngustare. Și aici, din faptul că aceasta persistă și că totuși structura se prezintă ca terminată rezultă o contradicție. Dar și această contradicție se anulează, dacă acea tendință de îngustare apare anulată. Și acesta este cazul atunci cînd în structură acționează o tendință *spontană* care ține spre *îngustare*, dar care se pierde spre în sus, împotriva căreia structura reacționează firesc printr-o tendință spre lărgire. Această tendință reactivă de lărgire poate atunci echilibra acel rest de tendință spre îngustare. Dar și aici e valabil inversul, adică, dacă noi vedem structura mărginită finalmente spre în sus, în structură trebuie să se găsească efectiv o atare tendință de îngustare spontană și care se pierde, conform impresiei noastre.

Și despre această tendință de îngustare spontană care se pierde se va vorbi imediat mai jos.

Presiune care se pierde și îngustare care se pierde

Înainte de a trece la acestea este, însă, mai întîi, de făcut o considerație mai generală. Încep prin a trimite încă o dată, în mod

Scanned with CamScanner

expres, la contrastul principial privitor la activitatea verticală sau la modalitatea sau condițiile acesteia în formele abordate mai sus, pe de o parte, și formele bosajului, pe de altă parte. Acolo, la formele bosajului, este presupusă o lărgire verticală a structurii și o formă a acesteia, pe scurt, o *structură finită*, chiar și fără forma bosajului. Asupra acesteia presiunea acționează modificînd. Față de ea, structura exercită o rezistență, adică ea opune schimbării o tendință de restabilire a formei și a înălțimii. Astfel structura nu-și cîștigă existența, ci forma de bosaj. În schimb, la formele menționate în urmă, este vorba despre cu totul altceva. Și la ele este presupus ceva. Dar acest ceva este o *stare invariabilă* care *precede nașterea* structurii și care *intră* în nașterea acesteia ca moment ce precizează forma.

Acest contrast este important. De aceea rămîn la el încă o clipă. Dintr-o stare presupusă pentru apariția structurii, spun eu, aceasta își dobîndește forma, la formele abordate în ultimul caz. În același timp, există însă un contrast deplin între forma îngustării și forma lărgirii bazei. „Încorsetarea" este o stare de comprimare a părților structurii în punctul inițial al apariției ei. Aceasta face ca părțile să tindă a ieși din îngustare și, astfel, spre în sus, întîi mai repede, apoi, pe măsură ce se eliberează, tot mai încet. Din încorsetarea originară *reiese*, așadar, o activitate verticală care, treptat, se încetinește sau se destinde în sine. În cazul contrar, adică la structura cu bază lărgită, există o activitate verticală, care, trecînd cu vederea lărgirea, ar fi prezentă în structură legată de lărgire, și care intră, prin eliberarea de aceasta, din nou în *drepturile* sale. Am confirmat acest contrast prin aceea că am definit cea dintîi formă ca pe una ce se cufundă, iar pe a doua formă, ca pe una ce se înalță. În orice caz, însă, structura ia ființă dintr-o stare inițială de constrîngere impusă,

Scanned with CamScanner

prin urmare dintr-o îngustare, respectiv lărgire, și-și capătă existența verticală prin eliberarea de aceasta, în timp ce la bosaj, repet, ea este dată ca presupusă și este vorba doar despre *afirmarea* relativă a lărgirii verticale date. Pe scurt, strîmtimea sau lărgimea bazei, respectiv reacția contra acestora, este un factor al *apariției* structurii, și mai cu seamă al nașterii ei în direcție verticală; presiunea, în schimb, care condiționează bosajul, privește structura *existentă* și este o condiție a *formei* pe care o capătă structura finită. Acest contrast trebuie reținut cît mai precis.

El ne conduce acum, însă, la o altă condiție a nașterii structurii spațiale simple, care este înrudită cu încorsetarea, respectiv lărgirea inferioară și, totuși, are o semnificație principial diferită de a acesteia. Am văzut, pînă aici, greutatea acționînd în moduri diferite: în bosaj, ca o greutate care acționează asupra întregii structuri. Acestei greutăți bosajul *i se opune*. Mai înainte, din contră, a fost vorba despre o greutate biruită printr-o activitate verticală, în a cărei învingere, însă, activitatea verticală s-ar *consuma*.

Acestor două moduri de reprezentare li se opune însă un al treilea.

Ne imaginăm acum greutatea acționînd asupra unei structuri care se înalță liber, dar nu ca greutate a unei sarcini care apasă de sus în jos asupra structurii, și nici ca greutatea care acționează pretutindeni în spațiu și care întîlnește mereu un impuls al activității verticale, în fiecare moment al progresiei acestei activități și care trebuie să fie mereu învinsă de aceasta, ci ne-o imaginăm ca pe un *analogon* al acestui *impuls*, adică chiar ca pe un impuls care intervine în momentul inițial al nașterii unei structuri. Un astfel de impuls al greutății sau o atare presiune momentană nu poate însă acționa primar în mod vertical, deci de sus în jos. Căci, în acest caz, el ar fi sinonim fie cu

Scanned with CamScanner

presiunea unei poveri, fie cu acea greutate care acționează, în general, în spațiu, ci el trebuie să acționeze primar *orizontal*, și abia secundar să exercite o acțiune în direcție verticală. El acționează primar orizontal, adică acționează *extinzînd* structura. Iar astfel el determină, totodată, secundar, o cufundare în sine verticală a acesteia. Însă, pe măsură ce acest impuls al greutății acționează, el trezește reacția forței de concentrare internă a structurii. Și din amîndouă, din acțiunea acestui impuls și a acestei reacții, rezultă o tensiune orizontală care dă naștere din nou, din sine, unei tendințe de deviere în direcție *verticală* și apoi face să apară din sine mișcarea verticală. În această mișcare se realizează tensiunea. Așadar, presiunea este transformată, prin tensiune, în mișcarea verticală.

Aici, înainte de toate, trebuie observată relația dintre „impulsul" nostru de greutate și atitudinea verticală a structurii. Aceasta este una bivalentă și contrară. Impulsul greutății sau presiunea, care este sinonimă cu el, acționează, spun eu, extinzînd și, astfel, micșorînd întinderea pe înălțime. Prin urmare, înainte de orice, el *desființează* activitatea verticală. Structura *renunță* la mișcarea de întindere verticală, nu în sensul simplei opriri a acestei mișcări, ci în sensul unei mișcări contrare. Structura revine vertical în sine, ea *se cufundă*. Dar, în măsura în care presiunea trezește, prin acțiunea sa extensivă, reacția elastică sau opoziția elastică a forței care concentrează structura, aceasta *cîștigă* iarăși activitate verticală. Presiunea restabilește, prin urmare, ceea ce a negat sau face ca acest ceva să se nască iarăși din sine însuși. Cufundarea condiționată de ea este una din care, datorită unei reacții, provine o înălțare, sau cufundarea produce din ea însăși, ca reacție elastică, o mișcare spre în sus. Aici trebuie observat că din cufundare mișcarea verticală *provine de la sine* fără intervenția vreunui imbold, și

Scanned with CamScanner

că asta se întîmplă cu necesitate internă sau decurgînd din legitatea internă a structurii, care se opune impulsului greutății.

Dar putem descrie acest proces mai exact. Acea cedare sau cufundare se petrece întîi mai repede, apoi, datorită contraacțiunii pe care o trezește, tot mai încet. Dimpotrivă, înălțarea care rezultă de aici se petrece întîi mai încet, apoi mai repede. În sfîrșit, cea din urmă se transformă în mod constant într-o mișcare verticală uniformă.

Acest impuls al greutății — care, datorită reacției forței concentrate pe care el însuși o trezește, se dizolvă în producerea activității verticale sau în restabilirea acesteia — îl vom defini, pe scurt, ca *„presiune care se pierde"*.

Această presiune care se pierde *am opus-o* anterior presiunii care acționează de sus asupra structurii care se înalță, și am opus-o în special aceleia care acționează primar de sus *în jos*. În acest caz, rămîne doar ca ea să fie presiunea care acționează în structura *însăși* și care *extinde* structura dinspre *interior*. O *atare* presiune este, deci, în mod necesar, acel „impuls al greutății".

Dar pe acesta ni-l putem imagina pricinuit în două feluri. În primul rînd, ca greutate a masei din care constă structura. Să ne închipuim pentru o clipă masa structurii descompusă în infinit de multe straturi suprapuse. În acest caz, greutatea proprie a structurii este greutatea acestor straturi. Greutatea fiecărui strat superior sau a presiunii care provine de aici se transferă, însă, asupra straturilor aflate dedesubt. În cele din urmă, presiunea întregii mase apare concentrată în stratul cel mai de jos. Aici avem tocmai ceea ce spune cuvîntul „impuls" al greutății. Prin impuls în general, noi înțelegem, desigur, imboldul care survine într-un moment, și anume, în chip necesar, în momentul inițial al nașterii

Scanned with CamScanner

structurii. Astfel, și impulsul nostru de greutate este un imbold care are loc o singură dată, în momentul inițial al nașterii structurii. Cel mai de jos strat nu este, desigur, pentru contemplarea estetică, decît tocmai momentul de început al nașterii structurii, așa precum, pentru contemplarea estetică în general, părțile care se succed în direcție verticală ale structurii noastre *se transformă* în *momente* din nașterea unei structuri *indivizibile*.

În loc de greutate a masei, însă, noi putem defini, în cazul *recipientelor*, acea greutate proprie ca greutate a lichidului care le umple. Și pentru ea este valabilă analiza efectuată mai sus. Și acțiunea greutății lichidului, sau presiunea care pornește de la el spre pereții recipientului, se concentrează în fundamentul structurii, este, prin urmare, tot acțiunea unui impuls al greutății care intervine în momentul inițial al nașterii structurii sau este o presiune care se produce în acest moment. În orice caz, însă, se păstrează ceea ce este caracteristic acestui impuls al greutății, anume acțiunea care se extinde orizontal și care, secundar, micșorează înălțimea, ca și proveniența activității verticale, inițial relativ anulată, din chiar această acțiune sau din tensiunea provocată de această acțiune de extindere. Și se păstrează relaxarea tensiunii și a acelui impuls în această activitate redobîndită, pe scurt se păstrează ceea ce noi cuprindem aici sub numele de presiune care se pierde.

Aici atrag atenția în special asupra a ceea ce urmează : cînd eu numesc presiunea una ce se pierde, înțeleg prin aceasta nu numai că ea se pierde de fapt, ci că se pierde cu necesitate interioară, adică se transformă în tensiune și, prin aceasta, în activitate verticală. Dar această necesitate e inerentă presiunii despre care vorbim aici, sau simplului „impuls al greutății". Iar faptul că greutatea este un astfel de impuls simplu rezidă, iarăși, în însuși faptul

Scanned with CamScanner

că ea este o greutate internă sau proprie a structurii, o greutate a ceea ce umple spațiul dintre limitele structurii sau greutate care acționează în acest spațiu, și nu greutate care acționează de sus în jos împotriva activității verticale a structurii.

În sfîrșit, accentuez în mod expres : acea interpretare a greutății proprii ca greutate a masei sau a unui lichid dintr-un recipient nu este, în primul rînd, nimic altceva decît o interpretare rațională. Asta înseamnă că lucrurile nu se petrec, de pildă, ca și cînd pentru noi ar exista acel impuls al greutății inițiale în formele despre care vorbim, fiindcă noi *știm* că presiunea masei structurii sau presiunea unui lichid care se găsește în structură se concentrează la baza acestuia, ci pentru impresia noastră estetică, despre care este exclusiv vorba aici, există numai ceea ce noi *vedem*. Iar noi nu vedem în forma structurii nimic special referitor la vreun lichid ce s-ar găsi aici. Noi vedem, și anume cu ochiul contemplării estetice, numai *forma*, și vedem, în ea, structura întîi cedînd și apoi înălțîndu-se din această cedare. Și mai vedem aici forțele care pricinuiesc această atitudine. Și le „vedem" producîndu-și efectul, conform propriei lor legități interioare. Și noi credem în aceste forțe, și anume, din nou, din punct de vedere estetic, pentru că le vedem și pentru că *putem* crede în ele. Putem crede în ele pentru că credem în chip firesc în ideea a atari forțe și pentru că, finalmente, acest fapt ne este perfect confirmat de noi înșine. Noi știm, de fapt, din noi înșine cît se poate de bine ce înseamnă aceasta : a ceda mai întîi, și apoi a-ți reveni și a-ți aduna forțele și, pe baza acestei adunări a forțelor, a te manifesta autentic.

Mai trebuie adăugat aici un lucru, asupra căruia vom reveni mai tîrziu. Dacă structura este alcătuită dintr-un anumit material și dacă acest material ne face impresia nemijlocită a

Scanned with CamScanner

propriei sale greutăți, așadar a disponibilității spre cedare și cufundare și spre lărgire, atunci, din această impresie nemijlocită produsă de *material*, și forma despre care este vorba aici apare credibilă. Asta nu înseamnă, totuși, că ea devine *în general* credibilă abia prin aceasta, ci doar că s-a îndeplinit cerința ca impresia privind esența interioară sau caracterul materialului să nu *contravină* impresiei produse de *forma* în care materialul se îmbină. Dar acest aspect trebuie tratat doar dacă se tratează în general despre relația între caracterul materialului și al formei.

Acestui motiv al impulsului greutății, care, ca „impuls", este, în același timp, în mod necesar, un impuls care se pierde al greutății sau o „presiune care se pierde", i se opune nemijlocit un alt motiv. Anume, motivul *impulsului care se pierde al îngustării*. Acea idee o produce pe aceasta drept o replică necesară. Am văzut presiunea sau impulsul care se pierde al greutății interne trezind activitatea forței concentrante a structurii pe măsură ce el acționează lărgind. Această activitate este însă, privită în sine, una care îngustează. Ea vizează restabilirea îngustimii originare a structurii, anulată prin impulsul greutății interne. Iar această activitate se pierde, ca și acel impuls al greutății interne, prin faptul că tensiunea care rezultă din acțiunea contrară a amîndurora se transformă sau se dizolvă în mișcare verticală. Această activitate care se stinge a îngustării este de fapt, firește, una pur reactivă. Ea este creată prin impulsul greutății. Privită în sine, însă, ea nu este nimic altceva decît, tocmai, această activitate de îngustare care se pierde. Și, prin faptul că noi o *privim* de fapt doar în sine sau drept ceea ce ea este în sine, ea *încetează* să fie pentru noi una reactivă. Ea este acum, teoretic, autonomă și apare astfel în lumina unui impuls spontan.

Scanned with CamScanner

Cu aceasta, am ajuns la ideea unui impuls care se stinge spontan al îngustării. Acest impuls este conținut implicit de structura supusă presiunii care se stinge. Ca existent numai implicit în ea, el nu este, firește, un „impuls", ci o activitate reactivă. Dar e necesară doar o explicare sau o autonomizare a sa, și noi *dobîndim* ideea „impulsului" *spontan* corespunzător.

Dar să completăm această idee. Noi ne închipuim, prin urmare, acum, nu un impuls al greutății, ci un impuls motor îndreptat împotriva greutății, acționînd în structura profilată inițial rectiliniu vertical, dar lăuntric mobilă omnilateral. Întrucît acesta este *replica* acelui „impuls al greutății", el nu este, ca acela, unul care acționează primar vertical, ci unul primar orientat dinspre exterior spre interior, pe scurt este un impuls al îngustării. Dar ca și acela, și acesta activează secundar în direcție verticală. El face asta în mod similar, dar totodată, conform naturii sale contrare, și în mod contrar. Și acest impuls trezește la început o reacție. Dar aceasta este reacția forței *extensive* a structurii. Și acest impuls al îngustării se preschimbă, astfel, în tensiune orizontală. Aceasta, însă, se dizolvă iarăși în activitate verticală. Astfel, prin tensiune, îngustarea se transformă în activitate verticală, sau impulsul îngustării este, în mod secundar, un impuls al activității verticale, un impuls al înălțării sau al extinderii verticale. Această activitate rezultă din acel impuls. Dar ea provine *nemijlocit* din acesta. Aici nu există, precum în cazul premergător, situația că mai întîi s-a produs o micșorare a înălțimii și aceasta, prin tensiune, s-a transformat în *recuperarea* activității verticale, ci aici acțiunea impulsului care se stinge se transformă *nemijlocit* în mișcarea de întindere verticală ; aici, activitatea verticală nu se recuperează, ca la presiunea care se stinge, ci se *creează* o nouă acti-

Scanned with CamScanner

vitate verticală. Structura nu se cufundă pentru a se ridica din nou, ci se ridică nemijlocit sau se întinde spontan spre în sus. Iar această activitate de întindere nu este, precum cealaltă, mai întîi activitate verticală relativ anulată, iar apoi recuperată, care a rezultat din motivul presiunii care se stinge, una întîi mai înceată, și apoi mai rapidă, ci ea este foarte rapidă în primul moment, pentru ca apoi să încetinească. Sfîrșitul întregului proces, însă, este aici același ca la presiunea care se pierde, și anume trecerea întregii mișcări interne într-o mișcare care continuă uniform, orientată spre în sus.

Cu aceasta, s-a explicat pe deplin similitudinea și contrastul celor două motive dezbătute aici. În esența sa globală, structura cu presiune care se stinge este una în sine, instalată, care revine vertical în sine, care cedează, este o structură care abia în cedare și pe temeiul tensiunii recuperate în cedare își cîștigă soliditatea care îi permite să exercite o activitate verticală, adică să se înalțe. Este o structură care caută și găsește o poziție de repaus, pentru ca apoi, de la aceasta, să se înalțe sau să se ridice din ea sau din locul cert astfel dobîndit. Dimpotrivă, structura cu impuls de îngustare care se pierde este mai degrabă una care se evidențiază și se înalță fără o asemenea pregătire, printr-un unic *impuls* care apoi se stinge. Prima este, în întregime sau în esența sa fundamental deosebitoare, pasivă, cealaltă, în caracterul său fundamental, activă.

Să desemnăm acum acest impuls al îngustării, care se transformă, în același timp, prin tensiune în activitate verticală și de aici se pierde, în mod expres ca *activitate de îngustare care se pierde* sau ca *„impuls“* care se pierde al uneia de acest fel. Astfel am dobîndit acum, așadar, doi noi factori plăsmuitori de formă, și anume, cel al presiunii care se dizolvă spre în sus și acest impuls care se

Scanned with CamScanner

stinge al îngustării. Ambele forțe sînt de natură spontană, nu de natură reactivă. Amîndouă, însă, se dizolvă prin reacția pe care o provoacă sau, mai exact, ele se dizolvă pe măsură ce tensiunea pe care o creează inițial se dizolvă în activitate verticală.

Forme care se înalță liber, cu presiune care se pierde și îngustare care se pierde

Dar ambele impulsuri, impulsul greutății interne pe care îl caracterizăm ca presiune care se pierde, și impulsul îngustării care se pierde pot deveni eficace în ipoteza pe care mai sus, cînd am început să vorbim despre bosaj, am făcut-o mai întîi, și anume ipoteza că baza structurii care se înalță reprezintă poziția normală de echilibru. Dar trebuie observat că noi aici nu mai vorbim despre formele de bosaj, ci despre formele structurii „care se înalță liber".

Înainte de orice, dacă facem să acționeze într-o asemenea structură presiunea care se pierde, rezultă forme de tipul celei din figura 16. Forma arătată aici este o formă normală. Aceasta se naște în ipoteza că contratendința elastică pe care o produce acțiunea presiunii este egală presiunii. Ea devine o formă supranormală, de pildă de forma figurii 17, dacă

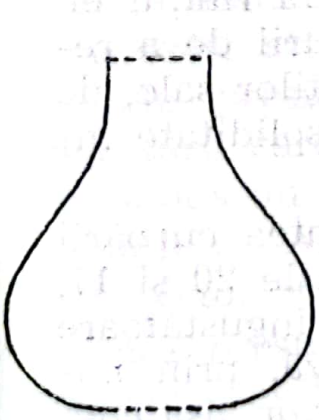


Figura 16

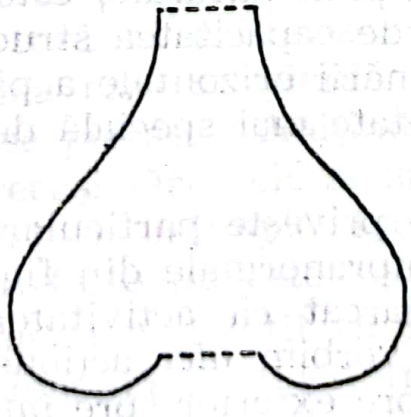


Figura 17

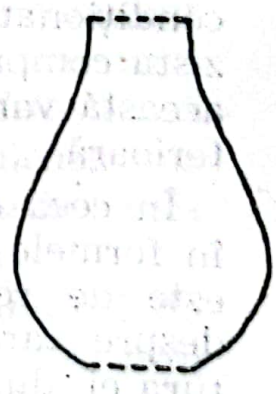


Figura 18

Scanned with CamScanner

presiunea este mai mare, prin urmare dacă acelei contratendințe elastice trebuie să i se adauge un grad de rezistență de inerție, în cazul în care trebuie echilibrată tensiunea. Ea se transformă, pe de altă parte, în forma subnormală din figura 18, în caz că presiunea este mai mică. Astfel, pe scurt, forma trebuie să apară relativ ca rezultat al unei activități primare de înălțare.

Să ne imaginăm acționînd în structură, pe de altă parte — în aceeași ipoteză că, anume, baza reprezintă poziția naturală de echilibru — un impuls care se stinge al îngustării. Acum rezultă formele din figurile 19—21, adică forma normală, supranormală și subnormală de îngustare care se pierde. Și aici, caracterul

Figura 19

Figura 20

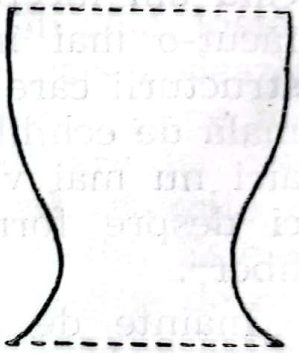


Figura 21

diferit pe care îl desemnăm prin aceste nume diferite este condiționat de relația dintre mărimea impulsului spontan și tendința contrară elastică, trezită de acțiunea lui. Dar contratendința despre care este vorba aici, tendința recuperării lățimii naturale, este, la rîndul ei, condiționată de capacitatea structurii de a rezista comprimării orizontale a părților sale, de această varietate mai specială de soliditate interioară.

În ceea ce privește particularitatea curbării în formele supranormale din figurile 20 și 17, este de remarcat că activitatea îngustătoare despre care vorbim *aici* acționează, prin natura ei, dinspre exterior spre *interior*, așa cum presiunea imaginată acționînd în figura 17 ac-

Scanned with CamScanner

ţionează dinspre interior spre exterior. Asta înseamnă, la amîndouă : ele acţionează, în orice punct din linia de demarcaţie laterală, perpendicular pe direcţia pe care aceasta o are în punctul respectiv. Această direcţie este cea orizontală, adică acţiunea se desfăşoară numai în linii orizontale, atîta timp cît linia de demarcaţie este verticală. Dar pe măsură ce aceasta se curbează din ce în ce mai mult sub influenţa presiunii, respectiv a activităţii îngustătoare, direcţia acestor linii se schimbă. Efectul continuă să acţioneze în amîndouă cazurile asupra punctelor singulare din linia de demarcaţie, perpendicular pe direcţia pe care ea o are în aceste puncte. Dar tocmai de aceea liniile care indică direcţia acţiunii sale diverg din ce în ce mai mult. Iar asta înseamnă : cu cît o parte a liniei de demarcaţie se apropie în această succesivă curbare de direcţia *orizontală,* cu atît mai mult acţiunea presiunii, respectiv a activităţii care îngustează, are loc asupra acestei părţi — nu în direcţie orizontală, ci în direcţie *verticală ;* iar dacă curbarea continuă, se naşte pe de o parte, din acţiunea *presiunii,* o formă care la capătul inferior este analogă aceleia pe care am întîlnit-o deja sub numele de bosaj supranormal, adică o formă la care curbarea spre în afară a liniei de demarcaţie se înfăţişează la început ca o curbare spre în jos, şi, pe de altă parte, se naşte, din activitatea de îngustare care se stinge, o curbare spre *înăuntru* de formă *analogă.*

În sfîrşit, nu este exclus, însă, ca în una şi aceeaşi structură să acţioneze concomitent ambele, presiunea care se pierde şi impulsul îngustării care se pierde. Admiţînd, firesc, că amîndouă au aceeaşi tărie, ele se anulează pur şi simplu. Altfel se întîmplă lucrurile dacă tăria celor două forţe nu este egală.

Dacă presupunem mai întîi că impulsul de îngustare ar fi mai tare, atunci structura este mai întîi îngustată. Totodată, contra lui acţio-

Scanned with CamScanner

nează presiunea existentă simultan. Prin aceasta, acest impuls se epuizează. În schimb, acțiunea greutății proprii, așadar, presiunea, *nu* se epuizează prin reacția impulsului îngustător. De aceea, aceasta trebuie să devină eficace după ce acel impuls *s-a epuizat*, sau pe măsură ce el se epuizează.

Nu la fel se petrec lucrurile dacă ne imaginăm presiunea mai puternică. În acest caz, este exclus ca activitatea de îngustare să producă o îngustare absolută, ci efectul ei poate consta doar în faptul că el micșorează acțiunea vizibilă a presiunii și apoi, acolo unde presiunea începe să se piardă, accelerează apropierea structurii de starea de echilibru. Cu alte cuvinte, la începutul structurii trebuie să fie frînată bombarea prin reacția impulsului de îngustare. Contrastul dintre ele, însă, produce o tensiune care alungește profilul în acest loc, adică îl apropie de linia dreaptă. Apoi urmează o mai rapidă curbare spre înăuntru a profilului. Forma bombării este, în consecință, următoarea : mai întîi, o evidențiere alungită a profilului, apoi o îngustare mai rapidă, dar treptată, adică încetinită o dată cu stingerea impulsului de *îngustare*.

Contrastul de formă indicat aici are poate trebuință de o explicare mai specială. El rezultă din contrastul celor două impulsuri. Față de presiune, structura se comportă *suportînd*. În îngustare ea este *activă*. Activitatea se consumă însă în învingerea sau înfrîngerea acelei reacții. Dimpotrivă, invers, *presiunea* nu se consumă prin faptul că reține *activitatea* care îngustează. Presiunea aflată în discuție aici se trage din greutatea internă, pe care o putem imagina din nou, pentru simplificare, drept greutate a unui lichid. Iar această greutate nu dispare, nici nu scade dacă *acțiunea* ei este anulată într-un loc, ci rezultatul acestei anulări este numai că această acțiune este *reținută* și *reizbucnește* de îndată ce dispare ceea

Scanned with CamScanner

ce o reține. Dacă continuăm a ne imagina greutatea ca greutate a unui lichid, atunci ne putem imagina că, prin activitatea de îngustare, lichidul se ridică și astfel, la început, adică la capătul de jos al structurii, este împiedicat în acțiunea sa. Dar, prin aceasta, lichidul nici nu este înlăturat, nici nu și-a pierdut greutatea, ci el își exercită acum acțiunea într-un loc situat mai sus. Iar această acțiune trebuie să fie una cu atît mai rapidă sau cu atît mai bruscă, cu cît mai repede se dizolvă activitatea retractilă care l-a ridicat.

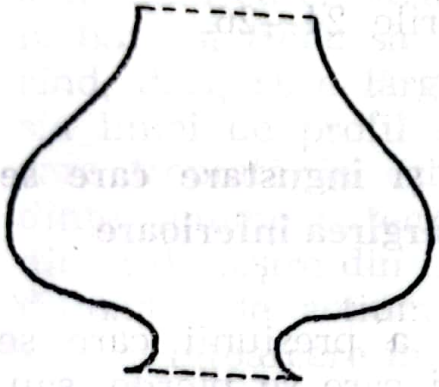


Figura 22

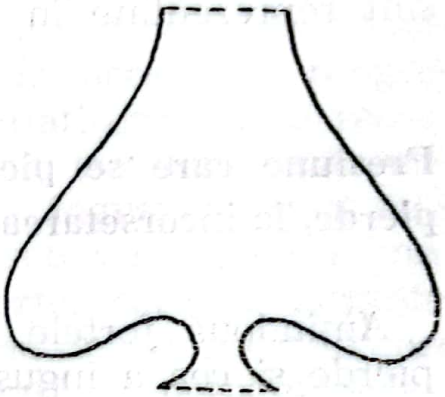


Figura 23

S-ar putea crede acum : prin analogie cu greutatea care, chiar dacă nu devine eficace, se menține, iar acțiunea ei se deplasează doar, s-ar putea ca și la activitatea retractilă, chiar dacă ea nu devine eficace, *„impulsul“* ei să se mențină și să acționeze ulterior. Dar asta ar fi o eroare curioasă. „Activitatea“ retractilă nu este diferită de „impulsul acestei activități“, așa precum, fără îndoială, masa grea este diferită de presiunea pe care ea o exercită. Cuvîntul impuls nu înseamnă aici nimic altceva decît că activitatea nu este una reactivă ; el definește, prin urmare, doar caracterul ei ; el nu desemnează o sursă a activității diferită de activitatea însăși, așa precum greutatea masei, fără îndoială, este o sursă diferită de acțiunea acesteia.

Scanned with CamScanner

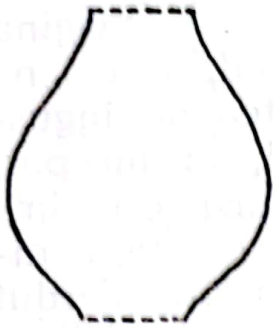


Figura 24

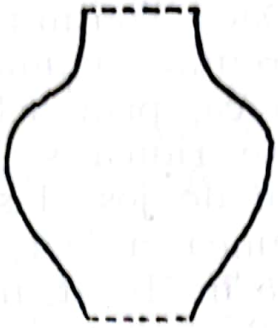


Figura 25

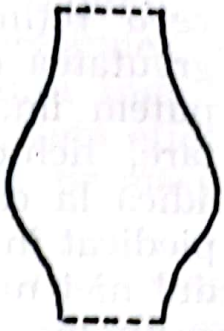


Figura 26

Formele care se nasc în primul dintre cele două cazuri pomenite sînt schițate în figurile 22 și 23. Formele care apar în cazul al doilea sînt reprezentate în figurile 24—26.

Presiune care se pierde și îngustare care se pierde, la încorsetarea și lărgirea inferioare

Amîndouă forțele, cea a presiunii care se pierde și cea a îngustării care se pierde, sau, ceea ce înseamnă același lucru, acțiunea greutății proprii, care intervine la începutul apariției structurii, și cea a îngustării sau concentrării verticale, care produce o activitate verticală și se dizolvă în ea însăși, le putem imagina acum tot așa de bine ca acționînd în ipoteza unei încorsetări sau lărgiri a bazei. În acest caz, se combină acțiunea celor două forțe cu acțiunile pe care le-am văzut realizîndu-se mai sus în tendința reactivă a revenirii la poziția de echilibru anulată din bază.

Să facem, mai întîi, presupunerea că în structura cu bază încorsetată s-ar mai găsi o presiune internă de o anumită mărime, adică o forță dată de la început, dar care apoi se pierde, care se lărgește lateral și, prin aceasta, apasă în jos și care, în progresia structurii, se dizolvă în ea însăși. În acest caz, rezultă forme de felul celei din figura 27.

Scanned with CamScanner

Figura 27

La această figură mai trebuie însă remarcate două laturi : în primul rînd, forţa care se pierde în sine, care lărgeşte şi care apasă în jos, este imaginată relativ mare în structură. De aceea, ea lărgeşte structura dincolo de poziţia sa naturală de echilibru. Ca urmare, aici, tendinţa întoarcerii în poziţia normală de echilibru se face remarcată ca tendinţă a îngustării. Aceasta se îngustează însă cu atît mai rapid cu cît structura este mai încorsetată la bază şi *tinde* să iasă din încorsetare, aspirînd, deci, spre lărgire. În acest caz, progresia liniei de profil se înfăţişează ca o reaşezare treptată în echilibru a celor două tendinţe, anume a tendinţei îngustării şi a tendinţei de ieşire din încorsetarea originară, condiţionate de acţiunea forţei care se lărgeşte, sau ca întoarcere în starea de echilibru în care *ambele* tendinţe *se egalează*. Punctul unde s-a săvîrşit această egalizare este extremitatea superioară firească a structurii.

Să presupunem acum, însă, presiunea mai redusă şi, în cele din urmă, atît de redusă încît acţiunea ei nu conduce în nici un punct dincolo de poziţia naturală de echilibru, prin urmare, nu produce nici o lărgire mai mare decît aceea la care ţinteşte structura independent de acţiunea presiunii, adică datorită numai tendinţei de ieşire din încorsetarea inferioară. În acest caz, rezultă forma din figura 28, adică o formă în care tendinţa lărgirii care continuă la nesfîrşit, fiindcă se realizează tot mai încet — lucru pe care a

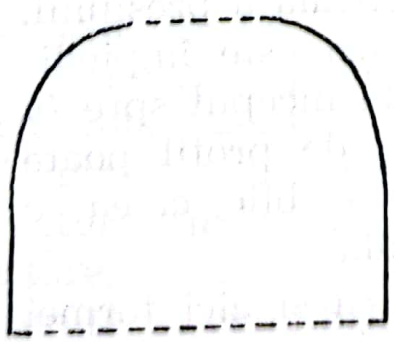


Figura 28

Scanned with CamScanner

trebuit să-l constatăm la forma pură de încorsetare inferioară — se egalează într-un loc oarecare cu presiunea internă care se stinge.

Linia de profil a acestei structuri, însă, nu este alta decît cea indicată în figura 12. Forma despre care este vorba aici, cu alte cuvinte, este aceeași care a fost caracterizată mai sus drept o formă *limitată* posibilă a „încorsetării inferioare simple". Ea revine din încorsetare spre exterior, spre a se transforma *constant* și nu prin vreo îngustare în linia verticală dreaptă. Dar structurile de acest fel, adică structurile încorsetate inferior care se lărgesc succesiv întîi mai repede, apoi mai încet, și se apropie în profilul lor superior din ce în ce mai mult de linia dreaptă verticală și în cele din urmă se transformă în ea, structuri pe care le întîlnim în practică și care ne fac o impresie satisfăcătoare, sînt în realitate, de obicei, structuri avînd esența interioară a figurii 28. Dar asta vrea să spună că, în asemenea structuri, este întotdeauna subînțeleasă — independent de reacția elastică simplă față de încorsetare — și o presiune internă care se pierde. În măsura în care întîlnim forma în discuție mai ales ca o formă de recipient, putem înțelege aici în mod special presiunea internă ca presiune a lichidului care se află în recipient sau este imaginat înlăuntrul acestuia. Comparați cu aceasta cele spuse la pagina 315.

În același timp, structura din figura 28, și, la fel, cea din figura 27, se prezintă ca normală, adică drept una în care forța de înălțare echilibrează acțiunea verticală a presiunii. Datorită acestui fapt, presiunea este împiedicată să preseze structura de la început spre *în jos*. La fel de puțin linia sa de profil poate fi de la început una care urcă oblic, ci ea se inserează în direcția orizontală.

Cu aceasta, însă, s-a spus că și aici formei normale îi corespund una supranormală și

Scanned with CamScanner

una subnormală. Cea supranormală este cea din figura 29, cea subnormală, cea din figura 30. Aceste două forme corespund formelor din figurile 17 și 18. Ceea ce le deosebește de acestea este faptul că cele din urmă sînt tocmai forme de bosaj, iar nu „forme care se înalță liber".

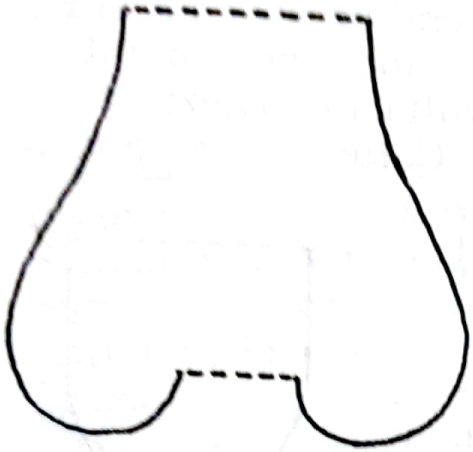


Figura 29

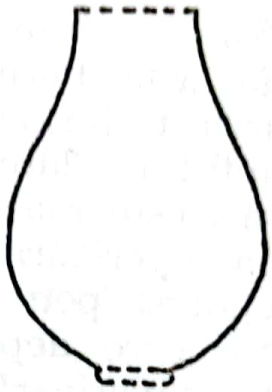


Figura 30

Lîngă tendința spontană și care se pierde în sine a lărgirii laterale și, odată cu aceasta, a presării în jos, sau lîngă presiunea în scădere de jos în sus și care în cele din urmă „se pierde", am așezat mai sus, ca replică, concentrarea sau îngustarea spontană și care, la fel, se pierde treptat. Aceasta este o concentrare orizontală a structurii. Dar chiar din ea izvorăște o activitate verticală corespunzătoare, respectiv o intensificare a acesteia. Iar pe măsură ce concentrarea sau impulsul acesteia se dizolvă treptat în sine, se întîmplă același lucru și cu activitatea verticală care izvorăște din ea.

Aici nu presupunem la început, precum am făcut mai înainte, o încorsetare inferioară, ci o lărgire sau o *extindere* a bazei. Din aceasta structura tinde să iasă, tinde, deci, spre îngustare, pînă ce este atinsă din nou poziția naturală de echilibru din care ea a fost scoasă prin extinderea bazei. Aici intervine însă, la începutul structurii, deci în același loc de

Scanned with CamScanner

unde această revenire începe a se realiza, o activitate spontană de îngustare. Dacă aceasta este destul de intensă, din ea rezultă o îngustare dincolo de starea naturală de echilibru. Iar acum se opun una alteia : tendința reactivă a îngustării și tendința reacției contra acestei îngustări produse structurii. Aceasta din urmă este în sine o tendință de bombare. Aceste două tendințe, însă, se echilibrează. La sfîrșit structura ajunge exact acolo unde s-a întîmplat asta. Forma care rezultă în ipoteza făcută aici este forma figurii 31. Caracteristica ei este faptul că lățimea inferioară este mai mare decît cea superioară și că la început se petrece o îngustare care depășește lățimea superioară sau finală. Linia de profil se apropie de locul celei mai mari îngustimi a acestei îngustări datorită acelei tendințe de egalizare cu linia dreaptă verticală.

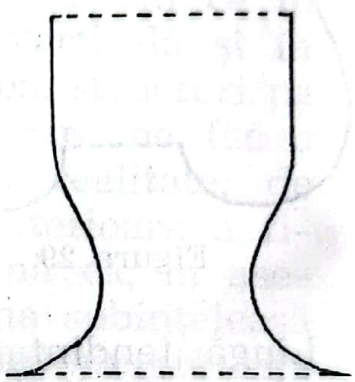


Figura 31

Dar, și aici, ne putem imagina activitatea de îngustare care se pierde drept din ce în ce mai redusă ; în sfîrșit, atît de redusă încît să nu pricinuiască vreo îngustare a structurii care să treacă dincolo de poziția de echilibru a acesteia, iar tendința de reacție astfel declanșată și corespunzător redusă, adică lărgirea, în progresia acțiunii ei, să nu anuleze, de pildă, tot mai mult îngustarea, ci doar să echilibreze tendința *reactivă* de îngustare care continuă la nesfîrșit, deși tot mai regresiv, tendință provocată de extinderea bazei. În acest caz, rezultă o formă cu bază extinsă care se apropie de forma liberă cu extindere inferioară din figura 13, dar care este totodată o structură finită, adică finalmente delimitată în propria sa esență lăuntrică. Aici, linia de profil nu numai că se apropie asimptotic de verticala pură, ci se și transformă în aceasta, însă tocmai

Scanned with CamScanner

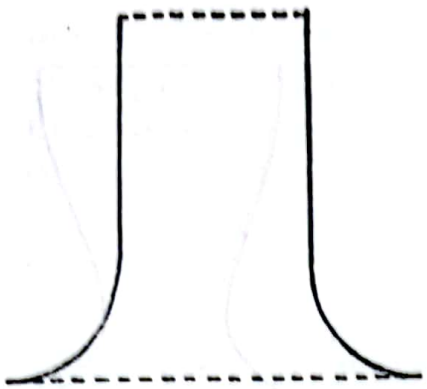


Figura 32

în acest fel își atinge, totodată, sfîrșitul. Invers, structurile în sine *finite* de forma figurii 13 nu trebuie niciodată considerate cazuri de simplă revenire a structurii libere de la o bază extinsă la poziția naturală de echilibru, așadar ca forme de simplă îngustare elastic reactivă, ci ele sînt întotdeauna, de fapt, forme în care acționează simultan o activitate *spontană*, dar care se pierde regresiv. În cazul unei tării mijlocii a acestei activități, ia naștere forma de „avînt pur" din figura 32.

De altfel, există și aici, pe lîngă cele normale, forme supranormale și subnormale. Pentru a înțelege apariția celor dintîi, adică a formelor supranormale, a căror particularitate este schițată în figura 33, trebuie să observăm din nou ceea ce s-a spus anterior cu privire la figura 20.

Asemenea structuri supranormale rezultă însă cu atît mai sigur cu cît tendința reactivă a lărgirii rămîne în urmă, ca intensitate, față de impulsul de îngustare prin care ea este provocată, sau cu cît structura este mai „slabă". Invers, dacă o activitate verticală „primară" se adaugă acelei tendințe reactive și activității verticale care rezultă din tensiunea dintre aceasta și impulsul îngustării, apar formele opuse, adică formele subnormale, de exemplu forma figurii 34, la care linia de profil se desfășoară de la început la fel, oblic spre înăuntru. Forma normală pe care o opunem acestor două forme este, desigur, aceea la care linia de profil se desfășoară mai întîi orizontal.

Dar trebuie să observăm în continuare că nu numai în formele cu încorsetare inferioară sau

Scanned with CamScanner

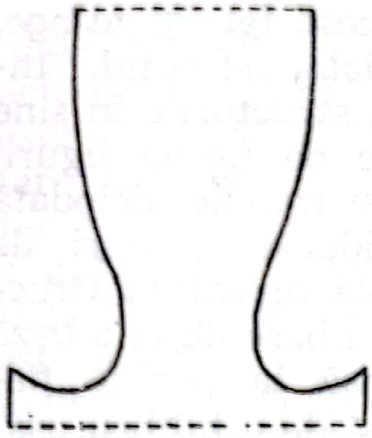


Figura 33

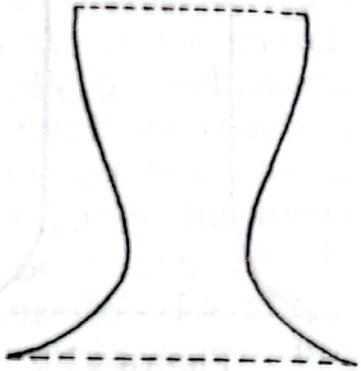


Figura 34

cu bază mai îngustă, ci și în cele cu bază mai întinsă sau mai amplă se poate afla și acționa o presiune internă, care se pierde spre în sus. Și că tot așa, invers, nu numai formele cu bază mai lărgită, ci și cele cu bază mai îngustă pot fi supuse influenței unei forțe spontane, dar în sine restrictive și care se pierde.

Să examinăm mai întîi aici, cea dintîi posibilitate. O structură dreptunghiulară în sine, reprezentată printr-un dreptunghi simplu, este în sine omnilateral mobilă și se înalță de la o bază lărgită. Într-o asemenea structură, o presiune internă mai slabă în sine prin natura sa reacționează împotriva tendinței reactive a îngustării, care se manifestă în structură datorită lărgirii inferioare. În acest caz, se nasc forme de felul celor din figurile 35—37. Și

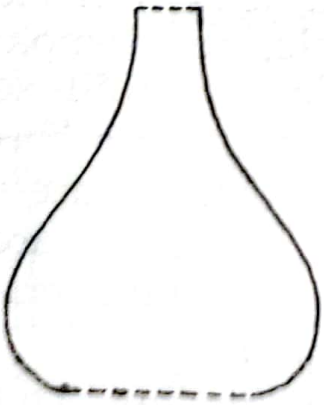


Figura 35

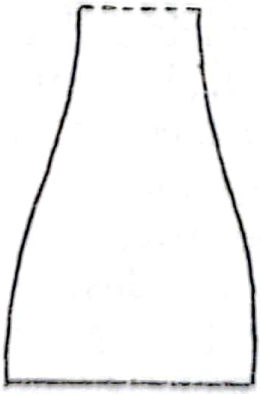


Figura 36

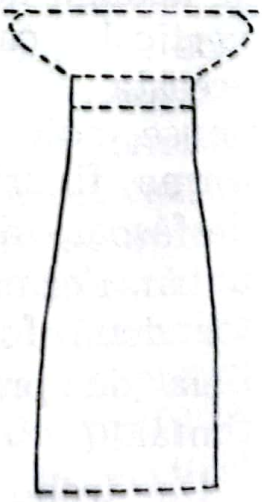


Figura 37

Scanned with CamScanner

aceste forme sînt fie normale, fie subnormale și supranormale. Sînt una sau alta după cum ele, la suprimarea extinderii bazei, deci a tendinței reactive de îngustare, s-ar transforma în formele normale, subnormale sau supranormale pe care le schițează figurile 16—18.

Figurile 36 și 37 reprezintă un caz mai deosebit de subnormalitate. Ele sînt subnormale, adică în ele acționează, independent de tendințele reactive, o forță spontană de extindere verticală. În același timp, de la început, presiunea internă și tendința reactivă a îngustării se echilibrează în așa fel încît profilul urcă întîi vertical, începe a reveni din mișcarea verticală nemijlocită în poziția de echilibru și se transformă în progresie constantă în aceasta. Faptul acesta este caracteristic pentru anumite specii de forme de sticle, însă și pentru forma fusului de coloană dorică cu „entasis". Voi reveni, cu încă un cuvînt, la aceasta.

Decisiv pentru înfățișarea tuturor formelor despre care este vorba aici este întotdeauna, în primă linie, raportul de tărie dintre presiunea interioară și lățimea bazei sau mărimea tendinței, care rezultă de aici, de revenire a extinderii bazei în poziția de echilibru. O formă care ia naștere dintr-o mai mare lățime a bazei și o nu prea mare presiune este aproximativ forma figurii 38.

De altfel, mai țin de aceasta și alte cîteva forme la care ar trebui să ne referim mai

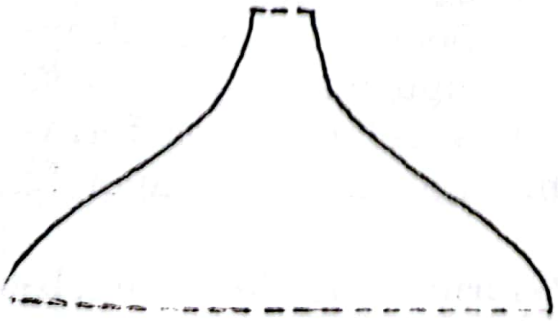


Figura 38

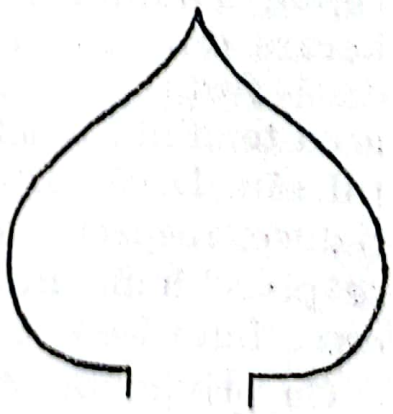


Figura 39

Scanned with CamScanner

special. Poziția de echilibru orizontală naturală a unei structuri poate fi reprezentată printr-o linie de demarcație superioară mai lungă sau mai scurtă. Un caz-limită este ca lungimea acestei linii să fie egală cu zero. În acest caz, structura tinde, în desfășurarea ei, să se preschimbe într-un punct. În această ipoteză rezultă formele din figurile 39 și 40, prin urmare formele de frunză și bulb, care sînt binecunoscute ca forme de cupolă.

Formelor menționate mai sus li se opun acelea care iau ființă în ipoteza unei restrîngeri sau îngustări originare a bazei, a unei *încorsetări* și a unei manifestări în structură a unei activități spontane și care, în desfășurarea acțiunii sale, se pierde și se *îngustează* și, astfel, se înalță. În acest caz ia ființă, de pildă, forma figurii 41. Condiția pentru aceasta este

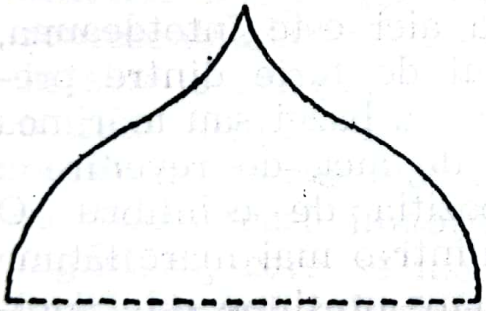


Figura 40

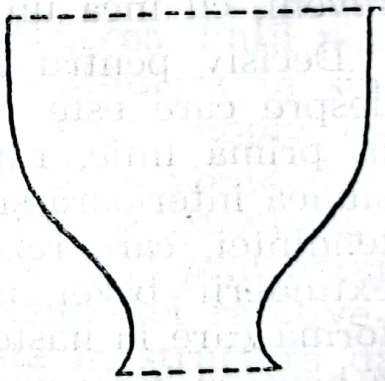


Figura 41

o mărime suficientă a forței care îngustează, adică a unei forțe care să echilibreze, la început, tendința naturală de lărgire sau de eliberare din încorsetarea bazei, astfel încît abia dacă forța care îngustează spontan slăbește, acea tendință reactivă să poată ajunge la dreptul său. Dacă forța care îngustează spontan se reduce, respectiv se reduce relativ, acea formă se preschimbă în forma figurii 42, și apoi în cea a figurii 43.

Cu privire la aceste forme este de făcut observația că, la ele, bombările și intrîndurile

Scanned with CamScanner

Figura 42

Figura 43

pot fi numai bombări și intrînduri *relative*. Asta înseamnă : ele sînt, în figurile noastre, numai încetiniri, respectiv accelerări ale procesului continuu de lărgire a întregului sau de revenire a întregului din îngustarea originară în poziția naturală de echilibru.

Asta înseamnă, de pildă cu referire la figura 43 : locul celei mai mari îngustimi din îngustarea inferioară este mai larg decît lărgimea inferioară a structurii, iar locul celei mai mari amplori a bombării relative succesive este mai puțin amplu decît lățimea superioară a structurii. Este important a remarca acest fapt, din cauza comparației cu formele care vor fi pomenite îndată. Aceste forme sînt asemănătoare cu cele prezentate aici, însă în abia arătata privință sînt, în același timp, caracteristic diferite.

Formele avute în vedere aici rezultă dacă adăugăm la ceea ce a fost spus mai sus despre acțiunea presiunii care se pierde și a îngustării care se pierde în formele cu încorsetare sau lărgire inferioară, că și în aceste două forme, tot așa precum în structurile a căror bază reprezintă poziția de echilibru orizontală naturală, *amîndoi* factorii — presiunea care intervine la început, și activitatea verticală care rezultă în desfășurarea structurii și impulsul îngustării care dispare dizolvîndu-se în activitatea verticală — pot *acționa concomitent*. Cum poate fi imaginat acest lucru, s-a spus mai sus. Aici mă mărginesc a arăta cîteva

Scanned with CamScanner

forme care rezultă din aceasta. Un impuls mai puternic al îngustării, prin care presiunea mai slabă, cum s-a spus mai sus, nu este anulată, ci doar refulată, în sensul că ea devine activă de îndată ce și în măsura în care acel impuls dispare, deci și cu viteza cu care asta se întîmplă, produce forme de tipul celor din figurile 44 și 45. Dacă acționează preponderent forța cu care intervine presiunea sau propria greutate internă a structurii, apar forme de felul figurilor 46—49. Felul în care acțiunea încorsetării, respectiv a lărgirii bazei devine observabilă, ne-o arată comparația cu figurile 22—26. Nu mai revin aici asupra contrastului formelor normale, supra- și subnormale.

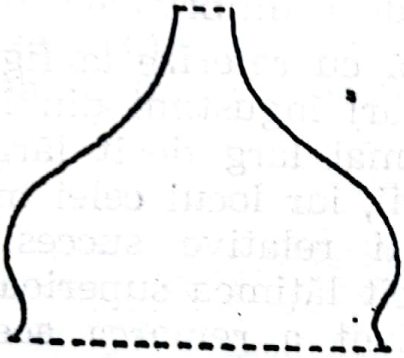


Figura 44

Figura 45

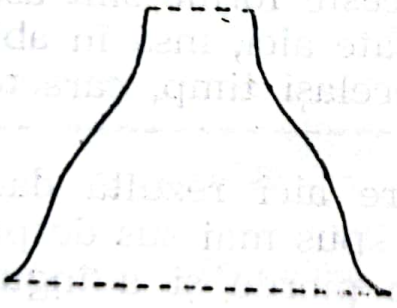


Figura 46

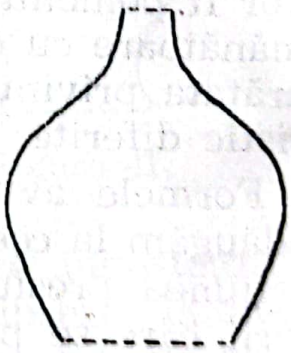


Figura 47

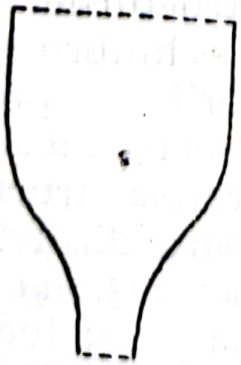


Figura 48

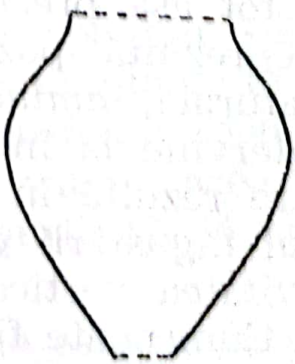


Figura 49

Scanned with CamScanner

În sfîrșit, este de remarcat cu privire la toate formele cu baza mai îngustă sau mai lărgită menționate mai sus că aici nu există doar diferența între normal, supranormal și subnormal, ci există, de asemenea, deosebirea între structurile de formă circulară, în ansă și în mîner de coș.

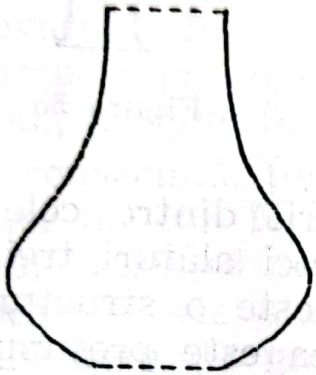


Figura 50

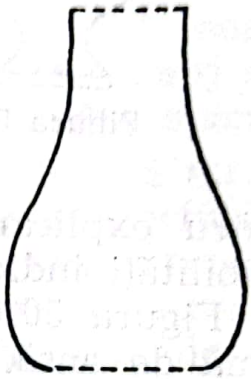


Figura 51

Structurile circulare despre care se vorbește aici nu sînt, firește, circulare, adică profilul lor nu este extras dintr-o circumferință. Ele sînt de formă circulară numai la începutul lor inferior, și chiar asta numai independent de schimbarea pe care o suferă forma circulară aici, prin acțiunea reciprocă a încorsetării sau lărgirii inferioare, pe de o parte, și a presiunii care se stinge, respectiv a impulsului îngustării spontane care se stinge, pe de altă parte. Ele sînt, putem spune, derivate din structurile care încep circular. Tocmai de aceea, însă, le numim și pe ele circulare.

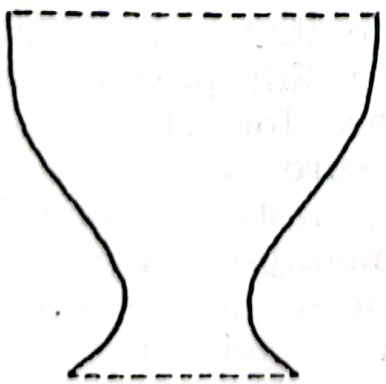


Figura 52

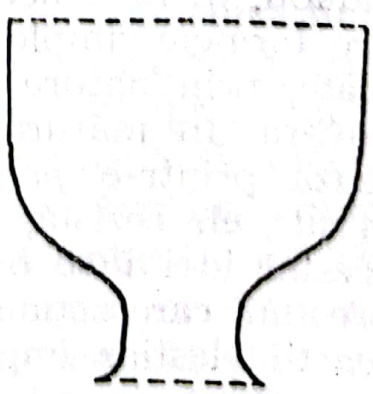


Figura 53

Scanned with CamScanner

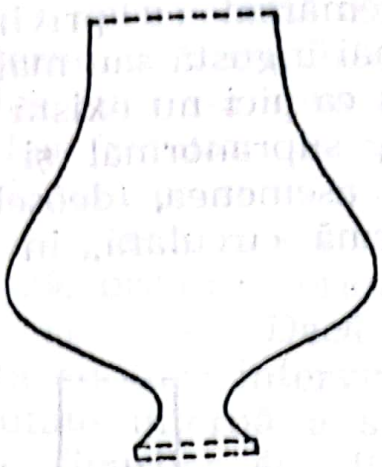


Figura 54

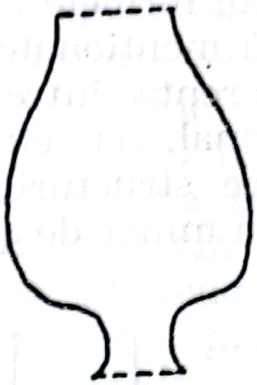


Figura 55

Pentru explicarea deosebirii dintre cele trei posibilități indicate, așez aici alături trei forme. Figura 50, de pildă, este o structură în formă de ansă, adică la ea este presupusă o rezistență la curbare. Figura 51 este structura corespunzătoare în formă de mîner de coș. La mijloc se află, în fine, ca una la care se face abstracție de lărgirea bazei „în formă circulară", structura din figura 16. Alături mai așez cele trei forme din figurile 52—55.

În plus, formele tratate aici mai suferă anumite modificări, pe care le vom cunoaște cînd vom urmări mai departe forma bosajului.

Aplicabilitatea formelor „liber înălțate"

În ceea ce privește aplicabilitatea formelor tratate în această secțiune, despre toate este valabil, în mod necesar, ceea ce s-a spus despre formele simple care le stau la bază, adică toate, prin natura lor, nu sînt purtătoare de povară. În măsura în care formele se realizează printr-o *presiune* care se pierde spre în sus, ele rezistă, firește, elastic acesteia. Dar acestei idei i se opune nemijlocit ideea unei presiuni care acționează de sus în jos și a unei reacții elastice împotriva acesteia. Tot așa de puțin poate impulsul îngustării care se retrage spontan și se pierde spre în sus — deși asta

Scanned with CamScanner

e propriu naturii sale — să producă o activitate verticală, să facă structurile noastre purtătoare de povară, căci acest impuls nu acționează prin structură, ci dispare tocmai acolo unde trebuie să fie purtată povara. De altminteri, această activitate care se îngustează nu este, ca activitate *spontană* și *nonreactivă,* în general, o forță de rezistență. Ea acționează ridicînd, însă ceea ce ridică ea nu trebuie să împovăreze. În acest punct e valabil ceea ce s-a spus deja, cu ocazia formei de bosaj subnormal, despre forța care se înalță spontan.

În consecință, formele discutate aici nu sînt în nici un caz forme specifice arhitecturii în piatră, în sensul menționat mai sus al acesteia. În schimb, ele sînt, în măsura în care sînt condiționate de greutate internă sau de presiune internă, forme specific ceramice. Ca atare, ele n-au de purtat nici o povară. Un eventual capac al unui recipient planează sau poartă în sine o pronunțată mișcare verticală. Părțile care se înalță, așezate vertical, contrazic însă nemijlocit, în această formă de *înălțare,* ideea că ele apasă.

Împotriva acestei afirmații, că formele tratate în această secțiune n-ar fi purtătoare de povară, sîntem înclinați, poate, a menționa fusul coloanelor dorice, pe care l-am caracterizat mai sus ca exemplu de îngustare reactivă severă, cu presiune „care se stinge", deci cu greutate proprie lăuntric învinsă în progresia structurii. La aceasta trebuie replicat că fusurile de coloană încoronate cu un capitel nu sînt niciodată purtătoare de povară, adică funcțiunea lor nu este niciodată aceea de a primi o sarcină și de a face rezistență presiunii ei, ci funcțiunea fusurilor de coloană și, mai cu seamă, a fusului doric este, într-un anumit sens, exact cea contrară. Membrul care primește sarcina și o prelucrează în sine este *capitelul. Fusului* doric, în schimb, îi revine misiunea de a se menține ferm și de a se

Scanned with CamScanner

înălța și, de altfel, de a lăsa mișcarea sa verticală spre în sus să se stingă în capitel, pentru ca *aici* să egaleze presiunea arhitravei sau să o echilibreze. Iar stabilității fusului îi slujește tocmai propria greutate, care, așa-zicînd, se adună spre capătul inferior și extinde structura. Că, totuși, această greutate, în progresia mișcării, se stinge spre în sus, astfel încît propria activitate verticală existentă primar în structură, adică originară, deci care e proprie acesteia *înainte* de toate — și care trebuie diferențiată de activitatea verticală ce se naște în mod secundar dintr-un impuls de îngustare — să poată ajunge la drepturile sale și să poată curge liber în capitel, asta o spune partea superioară a „*entasis*"-ului, în care se realizează, totodată, tendința naturală de revenire în poziția de echilibru, adică tendința de ieșire din lățimea inferioară.

Împotriva acestui lucru nu se poate obiecta că fusul coloanei ar fi, totuși, împovărat de fapt și ar duce povara. Asta, deoarece cazul în discuție nu depinde de ceea ce există de fapt, ci de ceea ce există pentru impresia noastră. Pentru aceasta, însă, conflictul dintre povară și forța care reacționează se concentrează în *capitel*. *Acolo* acționează sarcina, și acolo este ea *consumată*, adică acolo este oprită acțiunea ei prin activitatea verticală reactivă. Tocmai de aceea însă fusului i s-a atribuit o *altă* misiune. Aceasta este prima dintre misiunile în care se descompune misiunea globală a coloanei. Aceasta este, însă, sarcina menținerii grele și solide și a înălțării sigure care decurge de aici. Pe cît de sigur nici un fus de coloană nu este purtător, tot atît de sigur *capitelurile* sînt purtătoare. Dar structurile *portante* au în general, cum am văzut deja, cu totul altă înfățișare decît fusurile de coloană. Ele se sfîrșesc larg sus și se îngustează spre în jos. Forma lor fundamen-

Scanned with CamScanner

tală este forma figurii 11, și niciodată cea a figurii 10. Nici suportul îngustat spre în sus, nici cel care se îngustează spre în jos nu poartă, ci ele se întind doar vertical sau se extind între sus și jos. Ele sînt locul de trecere pentru mișcarea *verticală*, iar nu un membru care consumă contrastul dintre forțele care acționează vertical. Mă gîndesc aici, de pildă, la anumite fusuri de coloană romanice neîngustate.

Scanned with CamScanner

Capitolul al treisprezecelea

ALTE MODIFICĂRI ALE BOSAJULUI

Bosaj cu bază încorsetată și cu bază lărgită

Să revenim acum la bosaj. Și în el pot acționa condițiile pe care tocmai le-am văzut acționînd în structurile care se înalță liber. Pînă aici a fost avut în vedere numai bosajul simetric. În el, baza reprezintă poziția de echilibru orizontală naturală. Aceasta se anulează prin presiune și apoi se restabilește. Dar pe lîngă această posibilitate există și altele, anume ca baza bosajului să fie îngustată sau lărgită. În acest caz, apare și la bosaj motivul îngustării reactive, respectiv al bombării reactive. Să observăm, în primul rînd, a doua posibilitate ; să presupunem, așadar, că baza unui bosaj ar fi extinsă. În acest caz, lărgirii pe care o pricinuiește presiunea i se adaugă o tendință care acționează contrar, dar reactivă, și anume tendința revenirii la îngustimea naturală. Iar de aici rezultă diferite forme de bosaj, care nu mai sînt forme de bosaj simetrice, ci asimetrice.

Sînt de distins aici două grupe. Forma primei grupe decurge din reflecțiunea care urmează. Să ne imaginăm, într-un bosaj simetric, o bucată superioară separată printr-o secțiune orizontală. În acest caz, această parte superioară separată are, la capătul său infe-

Scanned with CamScanner

rior, o anumită lățime, care depășește poziția orizontală de echilibru indicată prin lățimea superioară a structurii. Această lățime s-a născut însă, în *întregul* bosaj care a fost împărțit prin linia de secțiune într-o bucată superioară și una inferioară, prin acțiunea *presiunii*. Dar oricum s-ar fi născut ea, în orice caz, bosajul are în acest loc o anumită lățime. Iar presiunea acționează din acest loc în felul în care i-o prescriu mărimea sa și întinderea acestui loc, complet independent de *preistoria* acestei întinderi.

Iar acum să ne imaginăm acel loc ca *punctul inițial* al acțiunii presiunii, dar să ne imaginăm această presiune la fel de mare ca în orice alt loc al bosajului simetric. În acest caz, acțiunea presiunii — deși acțiunea *anterioară* a ei, adică acțiunea pe care ea a exercitat-o în acel bosaj simetric în locuri premergătoare acestui loc, este suprimată — este totuși exact aceeași ca în bosajul simetric. În realitate, la acțiunea pe care presiunea o exercită de la linia de secțiune în sus nu se schimbă nimic prin faptul că noi ne imaginăm întinderea pe care bosajul o posedă la linia de intersecție ca preexistentă, iar mișcarea premergătoare prin care ea a apărut în bosajul simetric ca inexistentă. Dar asta, cu alte cuvinte, înseamnă că, dacă ne imaginăm că la începutul unui bosaj există o lărgire inițială și ne imaginăm această lărgire la fel cu aceea pe care bosajul simetric, deci, bosajul fără această lărgire, ar *dobîndi-o* în condiții altminteri cu totul egale într-un loc oarecare, atunci acel bosaj lărgit jos se suprapune cu bucata de bosaj simetric, care rămîne de prisos dacă îndepărtăm sau desprindem în gînd jumătatea inferioară a acestuia de dedesubtul locului respectiv.

Iar asta înseamnă, în același timp, invers: orice parte superioară a unui bosaj divizat printr-o secțiune orizontală este, din nou, o posibilă formă de bosaj; bosajul este însă

Scanned with CamScanner

atunci tocmai unul care apare condiționat în specificitatea sa de o lărgire a bazei. Am putea desemna simplu această formă de bosaj, din motivele arătate, ca formă de bosaj simetric, scurtat cu o bucată în partea inferioară. A se vedea, de pildă figurile 56 și 57.

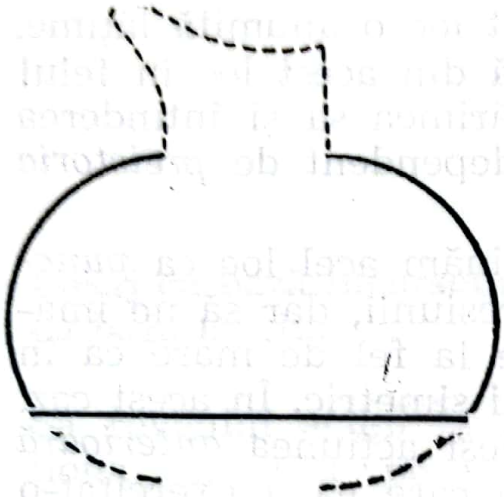


Figura 56

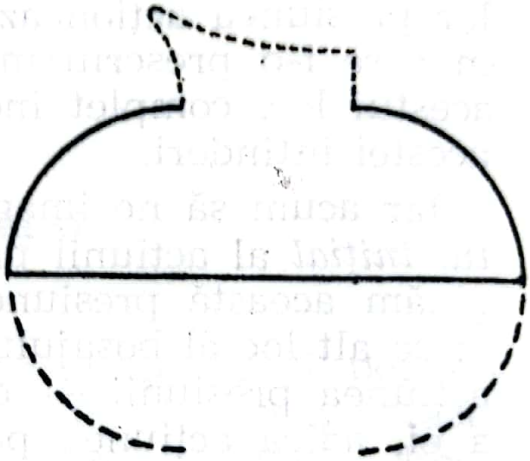


Figura 57

Alături de această posibilitate stă, însă, cealaltă : lărgirea inferioară a unui bosaj cu bază extinsă să fie *mai mare* decît cea mai mare întindere pe care bosajul corespunzător simetric, adică acela altminteri supus aceloraşi condiții, ar atinge-o sub influența presiunii care acționează în el într-un loc oarecare din desfășurarea sa. În acest caz în forma bosajului acționează în mod necesar tendința de revenire în poziția de echilibru, așa cum este dată *în mod vizibil* în forma de bază II. Forma bosajului capătă, în acest caz, eventual forma figurii 58, adică ea se naște din bosajul

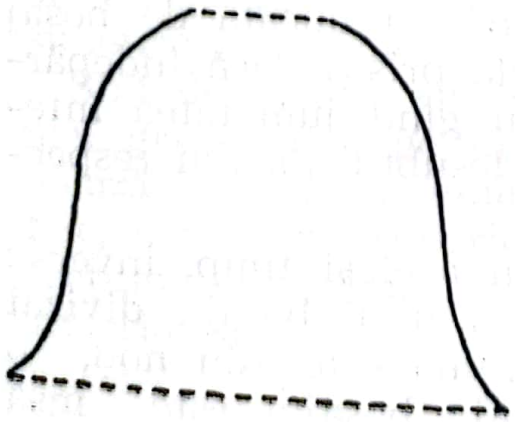


Figura 58

Scanned with CamScanner

în formă de clopot cu deschiderea în jos. Se observă că aici bombarea, care, spre deosebire de bosajul simetric nu e situată la mijloc, ci este deplasată spre în sus, nu poate avea o întindere care să depășească întinderea inferioară.

Alături de aceste forme de bosaj se află apoi formele de bosaj cu încorsetare inferioară. Aici, acțiunea de împrăștiere a bosajului este întărită de tendința firească a structurii de a ieși din îngustimea inferioară spre a-și cîștiga poziția naturală de echilibru. Forma este aproximativ cea din figurile 59 și 60, sau din figurile 61 și 62.

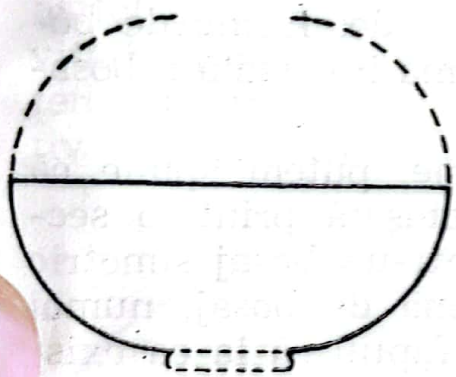


Figura 59

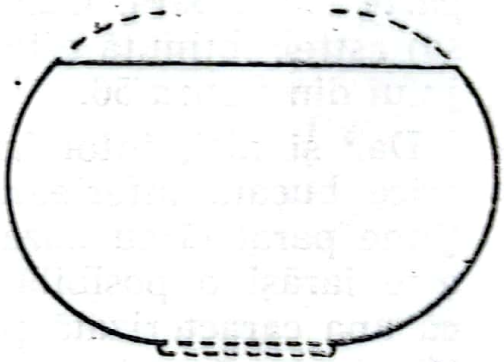


Figura 60

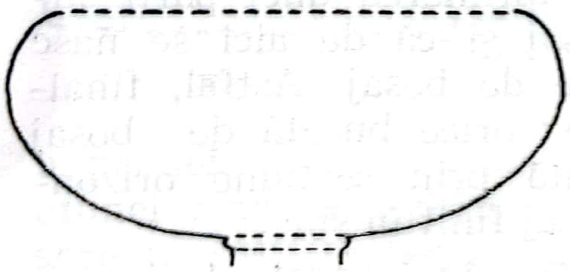


Figura 61

Figura 62

Și aici, însă, trebuie distinse două posibilități.

Să presupunem că eu detașez dintr-un bosaj simetric — adică dintr-un bosaj care și la extremitatea inferioară reprezintă poziția de echilibru — printr-o secțiune paralelă cu baza, nu ca mai înainte o bucată *inferioară*, ci una *superioară*. În acest caz, poziția orizontală de echilibru a acestei structuri nu este încă

Scanned with CamScanner

atinsă la capătul superior al părții inferioare rămase din bosajul simetric. Eu pot, însă, să consider întinderea atinsă aici ca poziția de echilibru orizontală a unei structuri de tipul bosajului. În acest caz, numai întinderea inferioară a acestei structuri sau baza ei apare în lumina unei încorsetări din care structura, pe de o parte datorită tendinței de restabilire a poziției de echilibru, pe de altă parte impulsionată de presiunea care o împovărează, iese pentru a se întoarce spre în sus în poziția de echilibru.

Astfel, s-a caracterizat și forma acestui bosaj. Ea este forma unui bosaj simetric, dacă detașez din el, printr-o secțiune orizontală, o parte superioară. Cum se vede, forma de bosaj astfel obținută este forma inversată a bosajului din figura 56.

Dar și aici, întorcîndu-ne, putem spune că orice bucată inferioară detașată printr-o secțiune paralelă cu baza dintr-un bosaj simetric este iarăși o posibilă formă de bosaj, numai că una caracterizată prin faptul că la ea există o încorsetare inferioară. În definitiv, se vede ușor, însă, că putem combina suprimarea unei părți inferioare cu suprimarea unei părți superioare a unui bosaj și că de aici se nasc iarăși forme posibile de bosaj. Astfel, finalmente, putem spune : orice bucată de bosaj detașată sau decupată prin secțiune orizontală este chiar un bosaj finit în sine.

Nu orice încorsetare, însă, poate fi imaginată ca poziție naturală de echilibru a unui bosaj simetric scurtat în partea de sus. Încorsetarea nu este supusă nici unei limite ; ea poate, în definitiv, reduce la zero baza unei structuri. Dar în ipoteza că încorsetarea are o mărime care depășește limita desemnată mai sus, rezultă forme noi. Ceea ce le evidențiază trebuie să fie faptul că, la capătul inferior, structura este *extinsă* în comparație cu cel superior. Astfel sînt formele din figurile 61 și

Scanned with CamScanner

62. Cum ușor se vede, și aceste forme pot fi normale, supranormale și subnormale. Din nou, cea supranormală face impresia de moliciune, inerție, pasivitate, iar cea subnormală — impresia de severitate și activitate.

Bosaj cu presiune care se pierde și îngustare care se pierde

Acum, însă, adăugăm în continuare presupunerilor făcute aici, motivul presiunii interne care se stinge, respectiv al impulsului spontan care se stinge și care tinde spre îngustare și, astfel, în același timp, spre intensificarea activității verticale. În primul caz, bosajul cu tendință retractilă reactivă capătă aproximativ forma figurilor 63, 64 și 65. O varietate

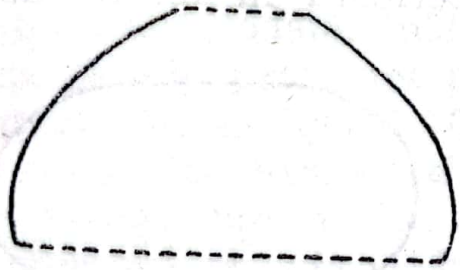


Figura 63

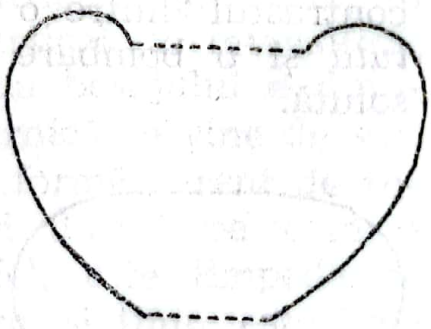


Figura 64

a primeia dintre aceste două forme apare atunci cînd presiunea internă care se pierde spre în sus, împreună cu presiunea acționînd de sus în jos, și care produce forma bosajului, echilibrează tendința de îngustare reactivă. De aici, profilul cîștigă de la început forma suirii *verticale*. Dar, în general, acțiunea contrastantă a diferitelor forțe la începutul bosajului, și mai cu seamă confruntarea dintre presiunea care se pierde țintind spre curbarea inferioară spre în afară și tendința reactivă care năzuiește spre curbarea inferioară spre înăuntru, conferă profilului mai mult sau mai puțin, la capătul său inferior, o formă extinsă și eventual curbată spre exterior. Înainte de

Scanned with CamScanner

toate, însă, deplasarea centrului bombării în jos este caracteristică pentru toate aceste forme.

Dacă înlocuim, pe de altă parte, presiunea care se pierde printr-o îngustare care se pierde, atunci prin tendința de eliberare din întinderea inferioară este intensificată acțiunea activității îngustătoare care se stinge, așa cum mai sus, *invers*, acțiunea presiunii interne a fost astfel redusă. Prin urmare, apare de pildă din forma figurii 65 — forma figurii 66, iar din forma figurii 64 — forma figurii 67. În fiecare dintre aceste două cazuri lărgirea bazei la capătul inferior al liniei de profil acționează extinzînd și deplasează astfel, totodată, bombarea spre în sus. În al doilea caz, se intensifică, în același timp, contrastul dintre o îngustare inferioară *absolută* și o bombare superioară la fel de absolută.

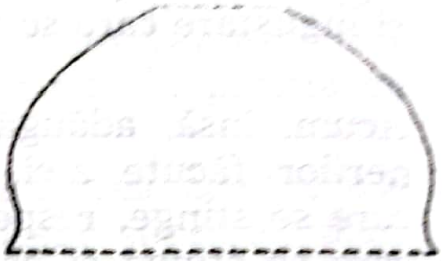


Figura 65

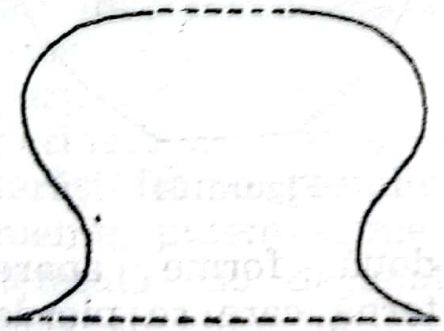


Figura 66

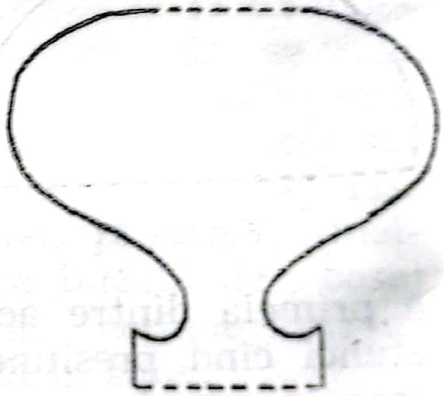


Figura 67

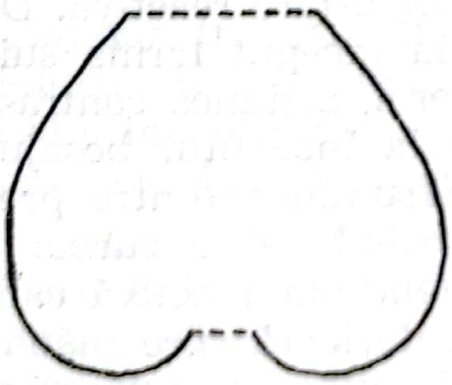


Figura 68

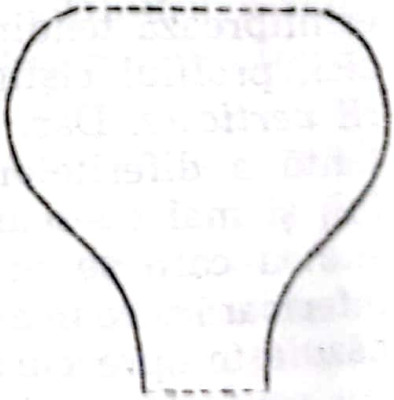


Figura 69

Scanned with CamScanner

Să ne imaginăm acum, în fine, în contrast cu ipoteza tocmai făcută, baza structurii *îngustată*. În acest caz, tendința eliberării din această îngustime intensifică acțiunea presiunii care se stinge spre în sus, dar împotriva ei acționează activitatea de îngustare care se pierde. Din figura 64 apare acum aproximativ figura 68, iar din figura 67, figura 69. Cea din urmă se transformă, dacă întinderea bazei se reduce la zero, în forma inversată de bulb sau de frunză.

Forme speciale. Capitelul doric

Printre formele care țin de acest context se află, însă, cîteva care trebuie evidențiate mai cu seamă datorită importanței lor arhitectonice. Dacă activitatea care se pierde spre în sus, concentrantă sau restrictivă și astfel, în același timp, extensivă vertical, se intensifică, și dacă, totodată, înălțimea bosajului e diminuată prin presiunea puternică ce vine de sus, atunci forma figurii 70, o formă curent de recipient, ia forma echinei dorice pe care o schițează figura 71. Astfel, este limpede ce înseamnă aceasta și, în același timp, este limpede în ce fel *poate* însemna. Să nu mai pri-

Figura 70

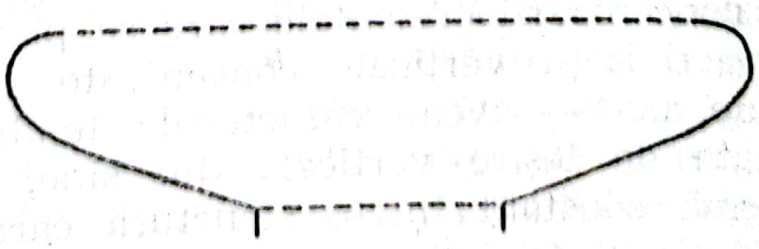


Figura 71

Scanned with CamScanner

vim acum fusul coloanei dorice în sine, ca mai sus, ci ca *parte* a întregii structuri, în comparație cu clădirea ce merge în lățime. În acest caz, el apare într-o lumină nouă. Există acum „primar" în fus o activitate verticală restrictivă sau concentrantă orizontal, și care izvorăște de aici „concentrată", așadar *intensificată*. Acum echina nu mai este aplicată pe acest fus, ci ea îl *continuă*, deși ca structură autonomă. *Gîtul* echinei este mai întîi, în forma sa, o continuare a fusului, dar aparține, totuși, drept gît, echinei. Prin el trece însă activitatea verticală concentrată sau condensată în sine, sau trece în echină acea activitate de îngustare care acționează în fus și ridicarea sau extinderea care izvorăște de aici vertical și se afirmă la început ca această activitate care îngustează și extinde împotriva tendinței, proprie echinei în sine, de a se dilata dincolo de puternica sa încorsetare inferioară — care își datorează existența chiar acelei activități care îngustează — și se afirmă, în același timp, împotriva acțiunii de împrăștiere a poverii care acționează de sus asupra echinei. Din acțiunea contradictorie a acelei activități și a acestor tendințe reiese linia inițială oblică și aproximativ dreaptă a profilului echinei. Aceasta ne arată cît se poate de lămurit tensiunea dintre acele forțe care acționează puternic. Activitatea verticală care îngustează și curge din fus în echină și activitatea verticală concentrată care izvorăște de aici *se pierd*, însă, în echină. Echina, deci, iese constant din concentrare, se disociază în lățime, în timp ce, simultan, mișcarea sa se dizolvă spre în sus. Structura care, la extremitatea ei inferioară — datorită îngustării sau concentrării orizontale care se pierdea aici și activității verticale concentrate care țîșnea de aici — avea caracterul tendinței tensionate de ieșire verticală din sine, se transformă constant într-o structură care *se*

Scanned with CamScanner

menține relativ în sine, într-o structură în care forța de împrăștiere a presiunii este reținută prin contratendința elastică sau tendința de redobîndire a formei anulate de presiune, adică a relativei îngustimi și înălțimi. Această contratendință elastică este, precum orice forță reactivă, nu o forță a ieșirii din sine, ci a menținerii în sine însăși. Din contră, acea îngustare inițială care se stinge și activitate verticală este una spontană și una *care se extinde* spre în sus, așadar o forță *care ridică* povara. Dar, pe măsură ce aceasta din urmă dispare, ridicarea sau întinderea contra poverii ajunge la repaus. Structura devine una pur receptoare, deci o structură care cedează și, în cedare, rezistă elastic.

Nu mai e nevoie a se arăta cît este de rațională și de firească această „istorie internă" a echinei și a formelor de capitel înrudite, mai cu seamă acea transformare a ridicării în menținere reculantă elastică. În același timp, este clar ce înseamnă asta pentru *fus*. Mă gîndesc aici la faptul asupra căruia s-a atras atenția mai înainte, și anume că fusul nu are nici o *povară de consumat*, ci trebuie numai să stea ferm și să se înalțe. Cum s-a spus, activitatea sa verticală intră prin gît în echină ca pură activitate verticală, spre a se egala abia *acolo* cu presiunea. Această egalizare sau consumare internă a presiunii se petrece însă mai ales în partea *superioară* a echinei. Aici vedem, în chip special, cedarea și *menținerea* puternică și aptă de *rezistență*. Aceasta devine însă menținere la respectiva înălțime fiindcă provine din activitatea de extindere și de *ridicare*. Eu spun : menținerea provine din activitatea de ridicare. Nu așa se petrec în realitate lucrurile : menținerea nu *urmează* pur și simplu ridicării, prin urmare, ea nu se petrece la înălțime *după ce* a avut loc o activitate de extindere, ci, pe măsură ce ridicarea sau extinderea de sine se pierde în echi-

Scanned with CamScanner

nă, aceasta se *transformă* constant, cu proprie necesitate internă, în menținere la înălțime. Amîndouă sînt *una*, respectiv capitelul *însuși* se întinde în sus „spre" a se menține calm și sigur în poziția de înălțime astfel dobîndită. Partea care se menține a capitelului nu *este ridicată*, ci, dat fiind că formează una cu partea ridicată, *se ridică* ea însăși în *scopul* menținerii în poziția de înălțime.

Această istorie internă a echinei dorice, aceasată esențialitate lăuntrică, această viață internă a ei poate, în sfîrșit, să fie privită din direcție inversă, adică de sus în jos. În acest caz, echina preia mai întîi sarcina, de care este bombată și apăsată în jos. Dar astfel în ea se trezește reacția elastică, care îi conferă capacitatea de menținere. Iar de aici sau din tensiunea dintre impulsul cedării și rezistența elastică exercitată împotriva lui rezultă o mișcare *verticală* concentrată, care însă acum, cînd privim structura de sus în jos, apare ca mișcare de sus în jos. Această mișcare, după ce a devenit cu totul stăpînă asupra acțiunii presiunii, s-a transformat în gît în mișcarea verticală spre în jos pură și, totodată, concentrată. Și ca atare pătrunde ea în fus și, prin fus, în sol. Pe măsură ce ea face aceasta, însă, și în măsura în care se apropie de sol, ea iese din ce în ce mai mult din concentrarea și rapiditatea mișcării și glisează din nou într-o menținere care rezistă calm, și anume în menținerea solidă și grea pe solul pe care se ridică fusul.

Dar să revenim la acea primă modalitate de contemplare, care este, mai întîi, cea naturală. În acest caz, se vădește că amîndouă momentele din echină, ridicarea printr-o activitate verticală concentrată, pe de o parte, și menținerea reactivă puternic rezistentă, pe de altă parte, ar putea fi, la fel de bine, și disociate. Acesta este *relativ* în realitate cazul formei din figura 70 și, într-un anumit sens, al celei

Scanned with CamScanner

din figura 71. Încă de aici vedem *mai întîi* activitatea verticală concentrată și *apoi* menținerea. Noi le vedem, prin urmare, separate într-un fel. Dar această separare nu este aici una a unor *membre* relativ independente. Ceea ce vedem este mai degrabă *glisarea* celor *două* momente unul în altul.

Dar este posibilă și separarea în *membre* independente. Întîlnim aceasta într-o formă caracterizată *și* ca formă a echinei dorice, anume în forma figurii 72. Aici, la capătul in-

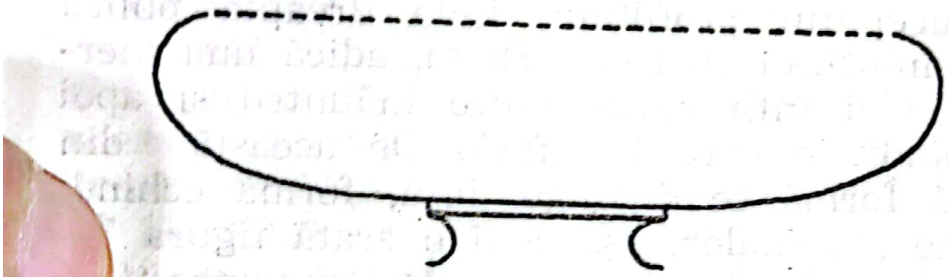


Figura 72

ferior, vedem nu o simplă continuare a activității verticale concentrate a fusului, ci o *mulură concavă* de sine-stătătoare. Aceasta reprezintă o „cavetă" propriu-zisă, care intervine autonom, un motiv de care ne vom ocupa în mod deosebit mai tîrziu. Prin ea, partea succesivă bombată *se disociază* de fus. În acest loc se petrece un act autonom de eliberare din fus și de ridicare. Iar apoi urmează, iarăși ca parte autonomă, bombarea în care cedarea și menținerea ajung la reliefare independentă față de povară. Prin aceasta, *fusul se descarcă* în modul cel mai energic, adică se eliberează de misiunea de a consuma în sine povara. În special misiunea consumării și a rezistenței reculante față de aceasta este atribuită în mod pronunțat *numai* părții *superioare* a capitelului. Această diferențiere mai deslușită produce un grad superior de animare sau de mobilitate, un „plus" în demonstrarea intuitivă a alternanței forțelor. Dar, prin aceasta, se pierd severitatea

Scanned with CamScanner

și concizia echinei dorice, despre care a fost vorba mai înainte. Partea superioară a echinei nu mai apare acum, în același timp, ieșind din sine activ, ci doar menținîndu-se elastic în cedare. Această parte superioară dobîndește, o dată cu forma ei mai rotunjită în comparație cu severitatea și concizia formei mai înainte discutate, un fel de caracter de moliciune.

Forma aici menționată a echinei dorice trebuie deosebită net de forma figurii 70, în care, la începutul profilului, linia dreaptă oblică este înlocuită cu cea curbată, adică una mergînd mai întîi relativ spre înăuntru și apoi curbîndu-se spre în afară. De această din urmă formă se distinge, însă, forma echinei dorice „normale", așa cum o arată figura 71, doar prin faptul că, în aceasta, tensiunea dintre forța presiunii, pe de o parte, și activitățile reactive — adică activitatea verticală care intră în structură și se pierde în ea, activitatea concentrată sau concentrantă, și tendința de lărgire condiționată de presiune — pe de altă parte, este una mai mare. Dacă ne imaginăm, în structura din figura 70, presiunea și, în același timp, activitatea de îngustare orizontală și de extindere verticală care se revarsă în structură intensificate, atunci rezultă de la sine forma „normală" a echinei dorice, adică cea din figura 71.

În sfîrșit, însă, și activitatea verticală concentrată a unui fus poate să se reverse *neschimbată* și numai cu o ușoară întrerupere în gîtul capitelului său, iar acolo să fie aplicat, complet autonom, fără membrul intermediar al mulurii concave, numai un capitel care *se împotrivește* elastic presiunii. Dar pentru că totuși aceasta nu se *așază* pur și simplu sau nu se *aplică* pe gîtul care tinde vertical, la locul de întîlnire este intercalat un membru diferit structurat, și anume în sensul de element *intermediar* propriu-zis. Ca

Scanned with CamScanner

intermediar, acesta include în sine ambele elemente care trebuie să devină o unitate. El preia, astfel, dar în mic, funcția pe care forma „normală" a echinei o are în mare. Nu e de mirare că el reproduce în mic și *forma* acestei echine.

Desigur, mă gîndesc aici la capitelul ionic cu volute, cu gîtul său înălțat vertical rectiliniu, și cu *bagheta* care conduce de la acesta la *volută*. Aceasta din urmă nu este, prin *natura* sa, activă. Ea nu susține, ci se menține și rezistă datorită forței de rezistență elastică ce există în ea.

În cele dinainte am intrat ceva mai precis și în „istoria internă" a capitelului doric. Prin aceasta, am vrut să dau a se înțelege, printr-un exemplu, că nu e suficient ca formele să fie descrise numai exterior, și nici să se arate succesiunea temporală a atari forme sau a modificărilor lor, ci cunoașterii formei exterioare trebuie să i se adauge înțelegerea esențialității interne, simplei morfologii exterioare, fiziologia, iar enumerării modificărilor succesive ale uneia și aceleiași forme fundamentale, înțelegerea istoriei evoluției interioare care este una *biologică*, adică o înțelegere a legității interne a evoluției *vieții* care există în forme. Știința despre artă va înceta să fie simplă erudiție și va deveni *știință* a artei atunci cînd își va asuma această misiune.

Completări la bosajul cu presiune care se pierde și îngustare care se pierde

Ceea ce s-a spus în cele precedente ne conduce, însă, în fine, la o completare a celor spuse mai sus despre bosaj. Am presupus mai sus că bosajul cu presiune care se pierde, ca și cel cu îngustare care se pierde, ar fi încorsetat sau lărgit la bază. Această ipoteză nu

Scanned with CamScanner

mai este necesară acum, ci, la fel, bosajul *simetric* poate, prin înfrîngerea presiunii care intervine la început și, pe de altă parte, printr-un impuls al îngustării care intervine la început și care apoi se dizolvă în mișcarea verticală, să-și dobîndească existența și, ca urmare, să fie precizat ca fomă. De aici rezultă forme precum cea din figura 73 și, pe de altă parte, cea din figura 74.

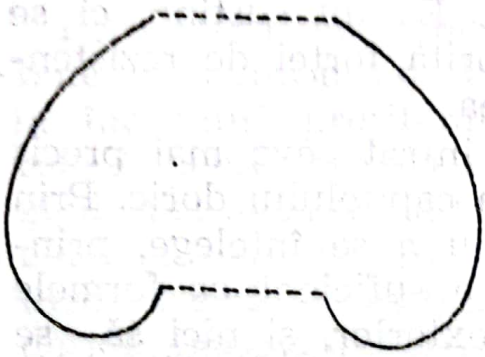


Figura 73

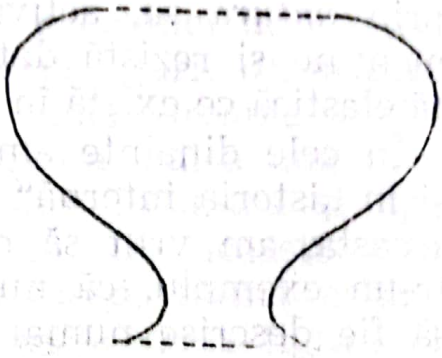


Figura 74

În continuare, și la bosaj, fie el simetric sau cu bază încorsetată ori lărgită, ambele motive, cel al presiunii care intervine la început și cel al îngustării care are loc la început, pot *să se combine*. Condițiile pentru aceasta și particularitățile care trebuie observate sînt aceleași precum cele schițate la pagina 374. Formele care intră aici în considerație sînt asemenea celor pe care le arată figurile 75, 76 și 77.

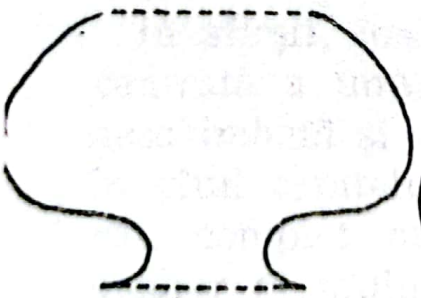


Figura 75

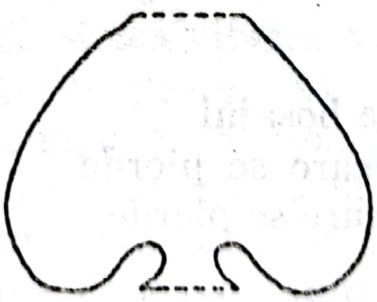


Figura 76

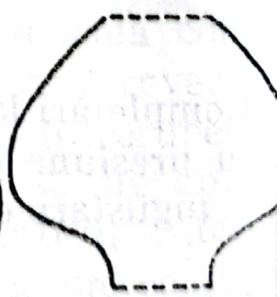


Figura 77

În sfîrșit, încă un cuvînt *general* despre *caracterul* tuturor formelor care au fost tratate în cele precedente. Repet mai întîi ceea ce s-a spus mai sus despre formele analoge înălțate

Scanned with CamScanner

mai este necesară acum, ci, la fel, bosajul *simetric* poate, prin înfrîngerea presiunii care intervine la început și, pe de altă parte, printr-un impuls al îngustării care intervine la început și care apoi se dizolvă în mișcarea verticală, să-și dobîndească existența și, ca urmare, să fie precizat ca fomă. De aici rezultă forme precum cea din figura 73 și, pe de altă parte, cea din figura 74.

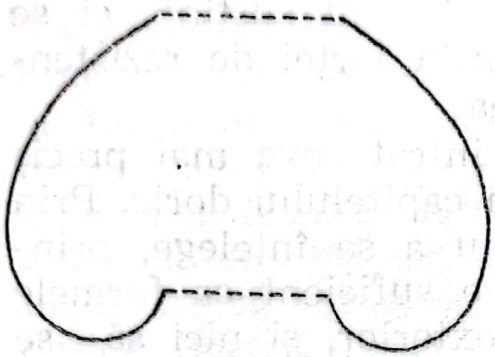


Figura 73

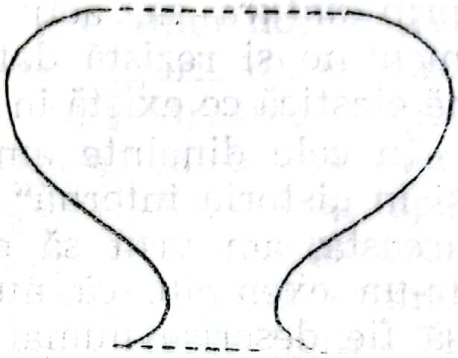


Figura 74

În continuare, și la bosaj, fie el simetric sau cu bază încorsetată ori lărgită, ambele motive, cel al presiunii care intervine la început și cel al îngustării care are loc la început, pot *să se combine*. Condițiile pentru aceasta și particularitățile care trebuie observate sînt aceleași precum cele schițate la pagina 374. Formele care intră aici în considerație sînt asemenea celor pe care le arată figurile 75, 76 și 77.

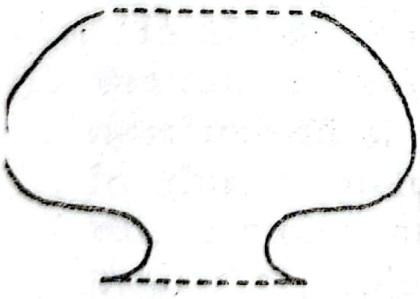


Figura 75

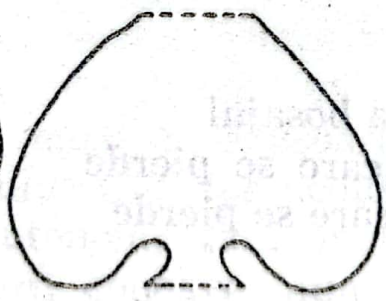


Figura 76

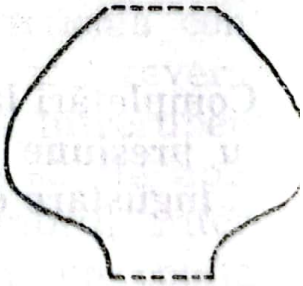


Figura 77

În sfîrșit, încă un cuvînt *general* despre *caracterul* tuturor formelor care au fost tratate în cele precedente. Repet mai întîi ceea ce s-a spus mai sus despre formele analoge înălțate

Scanned with CamScanner

liber : toate formele cu presiune care se pierde sînt întemeiate în sine, așezate, reculante, dată fiind greutatea lor : ele nu ies spontan din sine și nu acționează spre în sus, nici nu sînt elastic *rezistente*. Ele sînt, într-un sens special al cuvîntului, forme „pasive". Ele reprezintă, în ceea ce constituie caracteristica lor specifică, simpla existență și menținere în sine calmă pe locul lor.

Formele cu mulură concavă care se pierde, din contră, sînt forme care se ridică și ridică spontan, dar forme care ridică ceva *ușor*, adică, precum cele dintîi, nu sînt nici acestea forme ale rezistenței sigure față de o presiune care vine de sus.

Dacă aceste forme sînt forme de bosaj, esențialitatea lor internă se schimbă. Ele au, în acest caz, în primul rînd ca forme de *bosaj*, acest *din urmă* caracter. Adică ele sînt purtători, și anume purtători care cedează și rezistă elastic, așadar purtători în sensul în care cuvîntul a fost precizat mai înainte. De altfel, trebuie făcută aici deosebirea între formele cu presiune care se pierde și cele cu cavetă care se pierde. La primele, caracterului de purtător i se adaugă acel moment a ceea ce se întemeiază în sine, al simplei existențe calme în locul dat, al așezării. *Mai întîi*, structura cedează complet — *nepăsătoare* față de presiune — *propriei* sale greutăți, pentru a se afla mai întîi în mod sigur acolo unde se află, pentru ca abia după ce și-a cîștigat existența sigură în sine sau abia pornind de la această „pasivitate" să sufere acțiunea presiunii și să treacă de la cedare la reacția elastică. Astfel, funcția purtării capătă un caracter de nepăsare, de delăsare, de lipsă de griji, de tihnă. La fel, în forma de bosaj cu îngustare ce se pierde caracterul acestei îngustări se asociază cu caracterul bosajului. Amîndouă aspectele conferă un caracter de înălțare mai ușor sau mai robust, mai jucăuș

Scanned with CamScanner

sau mai decis, în orice caz de înălțare activă, de evidențiere din sine efectivă, pentru ca, în această înălțare și evidențiere din sine, să preia povara, să-i cedeze și să-i reziste elastic.

Un exemplu de susținere în special *decisă* și *robustă* îl oferă forma de echină menționată mai sus.

Nici cu aceasta nu s-au indicat însă toate modificările posibile ale bosajului. Desigur, toate acelea care rezultă din forțe care acționează *chiar* în forma bosajului și conlucrează la configurarea sa. Dar formele de bosaj, precum formele singulare în general, intră de obicei într-un context de forme, mai corect, într-un context *vital* la a cărui ilustrare intuitivă colaborează formele. Iar în acest context, ca întreg, poate exista o mișcare care cuprinde și modifică formele inserate în el și deja finite în sine. Pe o atare cale se nasc formele *eliptice*. Nici o elipsă nu poate apărea prin simpla manifestare legică a forțelor care activează în ea însăși. Dar să presupunem că un cerc, care se poate naște, firește, în atare mod, s-ar afla într-un întreg. Iar în acesta *ca* întreg, ar activa într-o anumită direcție o forță care se extinde. În acest caz, cercul finit este luat cu forța și atras sub influența pe care o suferă întregul. În măsura în care întregul este întins sau extins, participă și cercul la aceasa. Astfel, el devine elipsă.

Astfel, toate formele de bosaj, și mai cu seamă acelea ale căror profiluri sînt toate linii circulare modificate, pot fi inserate într-o mișcare extensivă. Astfel se nasc formele eliptice de bosaj. Prin aceasta nu sînt înțelese numai acelea a căror linie de profil apare nemijlocit ca parte a unei elipse, ci și acele forme care, deoarece au ca bază, în loc de o formă circulară o modificare a formei circulare, care,

Scanned with CamScanner

așadar, se înfățișează ca întindere a acestei forme circulare modificate, vădesc și o formă eliptică modificată corespunzător.

Cu aceasta, însă, am obținut o nouă împărțire a formelor de bosaj. Și aceasta este, iarăși, o împărțire tripartită. Formele de bosaj sînt, după forma lor de bază, sau pur circulare, sau eliptice *vertical* sau *orizontal*. Dacă ne imaginăm forțele sau condițiile care modifică forma circulară drept excluse, dacă plecăm de la linia circulară pură, atunci apar, alături de forma din figura 1, formele figurilor 78 și 79, în care semicercul este întotdeauna înlocuit printr-o jumătate de elipsă, uneori așezată, alteori culcată.

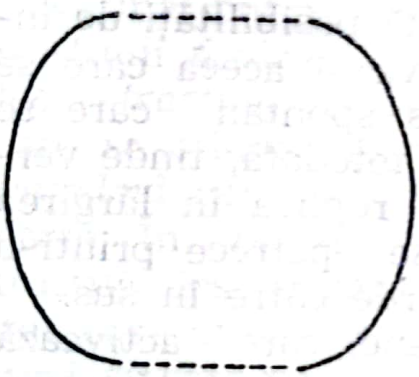


Figura 78

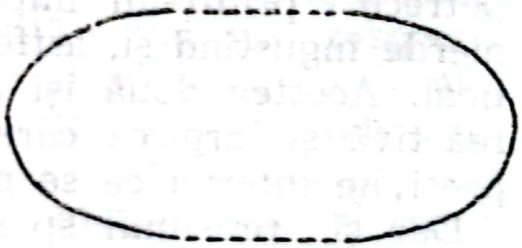


Figura 79

Dar alături de modificările acelei forme circulare, prin adăugarea, de pildă, a unei baze lărgite sau îngustate, a rezistenței la curbare, a presiunii care se pierde spre în sus sau a unui impuls care se pierde îngustînd sau extinzînd vertical etc., stau modificările corespunzătoare ale acestor forme eliptice.

Aici vorbesc în mod special despre formele de bosaj. Dar și pentru formele examinate mai înainte, care nu poartă nici o povară, ci sînt forme „care se înalță liber" există cele trei posibilități, aici diferențiate. Și acestea pot fi de formă circulară ori eliptică așezată sau culcată.

Scanned with CamScanner

Capitolul al paisprezecelea

CAVETA

Caveta în general

Am cunoscut pînă aici două posibilități de îngustare : îngustarea reactivă și aceea care se petrece printr-un impuls spontan care se pierde îngustînd și, astfel, totodată, tinde vertical. Acestea două își au replica în lărgirea reactivă și lărgirea care se petrece printr-o presiune internă ce se pierde către în sus.

Dar și presiunii spontane, care activează asupra *întregii* structuri și care face să apară bosajul, i se opune o forță „retractilă" similară. Ideea acesteia rezultă de la sine din esența internă a formei bosajului. Ea rezultă aici din nou ca *„replică"* necesară. În forma bosajului, presiunii i se opune o contratendință elastică. Aceasta este, în primul rînd, tendința concentrării dinspre exterior spre interior. Dar noi putem examina această tendință și în sine. În acest caz, ne apare ideea unei forțe sau a unei activități care acționează exact contrar presiunii, adică ține spontan la îngustare. Această forță sau această activitate o desemnăm ca activitatea spontană a *cavetei.*

Din acțiunea ei, însă, se nasc formele *„cavetei"*, contrare formelor bosajului. Precum se vede, cuvîntul cavetă este luat aici într-un

Scanned with CamScanner

sens cît se poate de precis. Acest sens trebuie reținut. „*Caveta*“ despre care este vorba aici trebuie diferențiată mai ales de acea îngustare reactivă care provine din tendința revenirii structurii lărgite la bază în poziția de echilibru orizontală naturală. Față de aceasta, caveta despre care vorbim aici, caveta fără „început“, se comportă exact așa cum se comportă bosajul sau lărgirea ce îl caracterizează față de lărgirea reactivă care se bazează pe tendința unei structuri de a reveni dintr-o încorsetare inferioară la întinderea naturală. Sau : activitatea spontană a cavetei despre care vorbim aici se comportă față de tendința *reactivă* a îngustării așa cum se comportă *presiunea* care acționează spontan în bosaj față de acea *tendință de lărgire* reactivă.

Nu mai puțin însemnată este precizarea contrastului dintre „caveta“ noastră sau *activitatea retractilă*, pe de o parte, și „îngustarea“ care se stinge, dezbătută mai sus, respectiv *impulsul* care se stinge al acesteia, pe de altă parte. În opoziție cu aceasta, activitatea retractilă despre care este vorba acum nu este una care intervine în momentul nașterii structurii și care se pierde în progresia sa, ci una care intervine în *întreaga* structură și care acționează *simultan* în *întreaga* structură și în toate părțile sale, una existentă pentru o structură, deci pentru orice parte a acesteia, în același fel *o dată pentru totdeauna*.

Dar în loc de a spune că această activitate acționează în *întreaga* structură, putem la fel de bine spune că ea acționează într-o structură *presupusă* ca deja existentă, așa precum acea presiune care produce forma bosajului acționează *asupra* unei structuri *presupuse* ca deja existente. Acest „deja existentă“ vrea să spună, în cazul din urmă : *există* o structură înălțată, deși la început fără forma bosajului, care are întinderea și înălțimea sa ; pe scurt, ea are o anumită formă. Apoi apare presiunea și *modifică* forma. Modificarea, însă, declan-

Scanned with CamScanner

șează capacitatea structurii schimbate în forma sa de a se menține în forma inițială, adică ea produce o *contratendință* elastică succesivă crescîndă.

Dar la fel se petrec lucrurile și în cazul nostru ; adică și noțiunii noastre de *cavetă* îi stă la bază o idee similară. Și aici structura există și are o formă. Intervine, însă, activitatea retractilă și *schimbă* forma. La fel, prin aceasta s-a trezit și aici o contratendință elastică, respectiv o tendință care ținteşte la restaurarea formei.

În consecință, contrastul dintre „activitatea" noastră „spontană de retragere" și „impulsul îngustării care se pierde", despre care era vorba mai sus, este unul dublu sau se lasă considerat din două laturi. Cel de-al doilea nu acționează asupra unei structuri *existente schimbîndu-i forma*. Aceasta înseamnă mai întîi : impulsul îngustării care se pierde nu găsește o anumită întindere verticală și acționează asupra acesteia sau asupra structurii astfel întinse, ci el *creează* mai întîi extindere verticală, o face să se *evidențieze* din sine în modul mai sus indicat. În cazul nostru, în schimb, *lărgimea verticală* mai cu seamă *există*. Și, prin faptul că există, ea tinde a se afirma.

Astfel este deja desemnat al doilea punct. În acel caz, contratendința trezită prin impulsul de îngustare este tendința simplă de restabilire a *poziției de echilibru orizontale*. Aici, din contră, ea este tendința de restaurare globală a *formei* „inițiale", adică a formei modificate prin cavetă, prin urmare a *formei* presupuse. Iar această formă include în sine, totodată, acea întindere verticală.

Astfel am introdus, cum se vede, o complet *nouă forță*. Abia pomenita tendință de restaurare a formei este, pe de o parte, o tendință de restabilire a poziției de echilibru orizontale naturale sau a întinderii pe lățime micșorată prin cavetă. În același timp, însă, aici

Scanned with CamScanner

apare al doilea moment: tendința de restabilire a *înălțimii* inițiale. Caveta acționează, prin faptul că îngustează orizontal, simultan extinzînd vertical, adică ea *nu produce*, în general, întinderea verticală a structurii, însă ea tinde totuși, deși doar secundar, s-o *sporească*. În consecință, *contratendința* față de schimbarea înălțimii pricinuită de cavetă este o tendință de *concentrare verticală*. Aceasta *se asociază*, așadar, aici, tendinței reactive de recuperare a poziției de echilibru *orizontale* naturale care acționează în forma îngustării care se pierde.

În același timp, activitatea cavetei este replica tendinței reactive de concentrare dinspre exterior spre interior, pe care ne-am imaginat-o activînd în bosaj. Ea este, totodată, o analogie sau un pandant al tendinței elastic reactive de *întindere* verticală, pe care ne-am imaginat-o provocată în bosaj abia prin acțiunea verticală a presiunii.

Acea tendință de restaurare a formei modificate prin *cavetă* acționează, însă, în mod necesar, după aceeași legitate ca și tendința restaurării formei modificate prin *presiune*. Este, altfel spus, „istoria" pe care structura, datorită activității cavetei și acelei contratendințe, o suferă în sine, absolut analogă procesului care rezultă în bosaj din presiune și din tendința restaurării formei schimbate de *aceasta*.

Prin urmare, și forma cavetei trebuie să corespundă deplin formei bosajului; mai cu seamă, realitatea reacțiunii elastice trebuie și aici, ca și acolo — atîta timp cît nu intervin factori modificatori — să producă o formă *simetrică*. Cu cavetele simetrice care corespund bosajelor simetrice avem de a face deci, în primul rînd, aici. Și rezultă, dacă trecem cu vederea modificările ce vor fi menționate mai tîrziu, în primul rînd cea mai simplă formă de cavetă. Aceasta este, de pildă, cea reprezentată în figura 80. Vedem aici forța cavetei începîndu-și acțiunea la începutul structurii și

Scanned with CamScanner

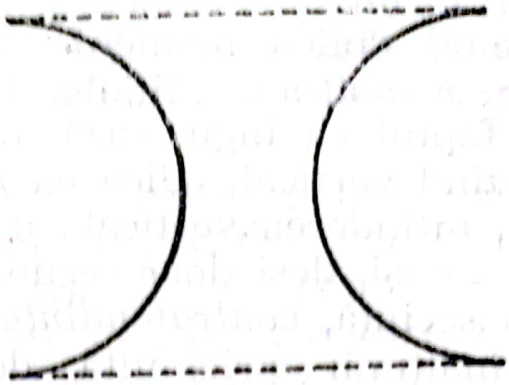


Figura 80

îngustînd tot mai tare. Dar cu cît această acțiune progresează, cu atît mai puternică devine tendința restabilirii formei, adică a înălțimii și a lățimii, o cu atît mai puternică contraacțiune internă elastică se opune, pe de o parte, dinspre interior spre exterior, pe de altă parte, în direcție verticală, impulsului retractil. Treptat, apare un punct în care amîndouă forțele, forța vie a mișcării retractile și contratendința elastică, sînt egale. Acest punct este punctul celei mai mari îngustimi a structurii. În același timp, însă, el este necesarmente un punct de cotitură. Pornind de la el se realizează „reacția elastică", adică mișcarea de revenire. Structura revine, în aceeași formă de mișcare, numai că în direcție și succesiune inverse ale momentelor mișcării, la lărgimea sa inițială ; concomitent, se cufundă în același mod în care s-a ridicat înainte de punctul de cotitură, întîi mai repede, apoi mai încet. De aceea, însă, *mișcarea globală* apare ca o mișcare de *îngustare*, dar una cu început, mijloc și sfîrșit, și, pe de altă parte, una prin care structura se *evidențiază din sine întinzîndu-se*. Și ea le face pe amîndouă datorită unei *activități* spontane proprii libere sau datorită efortului lăuntric spontan.

Modificări ale cavetei simetrice

Să examinăm, însă, și modificările formei cavetei ceva mai îndeaproape. Activitatea spontană a cavetei despre care vorbim aici este, cum s-a spus deja, în același timp, o întindere

Scanned with CamScanner

verticală. Ea nu este în sine una ca atare, ci numai în ipoteza unei rezistenţe pe care o întîlneşte. Aceasta este rezistenţa universală a părţilor interne ale structurii faţă de *comprimarea* lor întîmplătoare în direcţia dinspre exterior sau dinspre limitele laterale spre înăuntru. Aceasta corespunde rezistenţei contra lărgirii pricinuite secundar de presiune la bosaj. Tensiunea dintre activitatea retractilă şi această rezistenţă condiţionează însă, şi aici, o tendinţă de „*deviere*“ a părţilor interne ale structurii. Aceasta este, în ultimă instanţă, o tendinţă de deviere spre în sus, deci o tendinţă de întindere sau de disociere a structurii în direcţie verticală. Şi această disociere întîmpină, însă, o rezistenţă în cadrul structurii, aşa precum, invers, în bosaj *comprimarea* verticală a părţilor, la care ţinteşte *primar* presiunea ce vine de sus, întîlneşte o rezistenţă. Iar acea rezistenţă orizontală contra comprimării părţilor dinspre exterior spre interior şi aceasta contra întinderii verticale, luate împreună, nu sînt nimic altceva decît rezistenţa elastică împotriva acelei *schimbări de formă* condiţionată de cavetă, care a fost deja statutată mai sus.

Dar şi aici se pune acum întrebarea cum se comportă această rezistenţă elastică globală sau această contratendinţă elastică, adică tendinţa recuperării formei schimbate prin cavetă, din punctul de vedere al mărimii ei în raport cu mărimea activităţii retractile. Dacă acea contratendinţă elastică sau elastic *reactivă* este egală în tărie cu activitatea verticală, în acest caz se naşte caveta „*normală*“, corespunzînd, în mod perfect, bosajului „normal“. Ea devine cavetă „supranormală“, cu un caracter de moliciune mai mare sau mai mic şi corespunzător pasivităţii rezistenţei, dacă acea reacţie posedă o tărie mai redusă. Ea devine cavetă subnormală, dacă i se asociază un grad spontan sau *primar* de întindere verticală a

Scanned with CamScanner

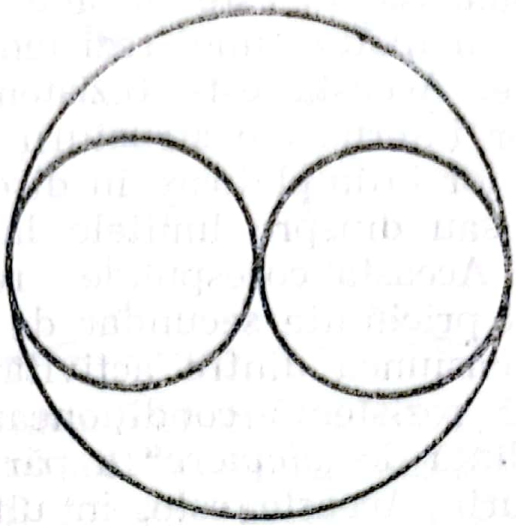


Figura 81

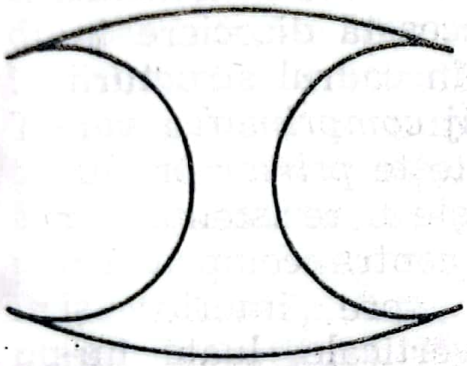


Figura 82

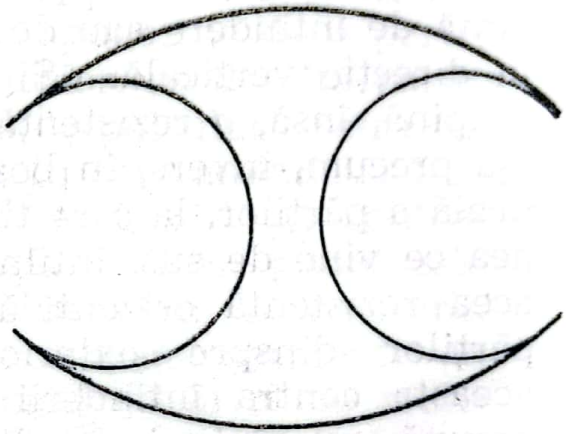


Figura 83

structurii. Extrema maximă a bosajului micșorat sau subnormal este iarăși dreptunghiul, deci forma fundamentală I. Extrema maximă a cavetei excesive este reprezentată vizibil de figura 81.

De altfel, figurile 82 și 83 înfățișează succesiv cavete cu grad mijlociu de supranormalitate, respectiv, normalitate. În ceea ce privește forma cavetei supranormale, la ea nu este de reținut, precum se vede, presupunerea făcută tacit mai sus, la bosaj, și anume că liniaritatea sau netezimea inițial presupusă a delimitării orizontale superioare și inferioare rămîne neschimbată la acțiunea activității retractile. Caveta excesivă împinge natural structura spre mijloc sau axă să iasă din ce în ce mai mult în afară spre în sus și în jos, boltind prin urmare — prin faptul că ea întinde întreaga

Scanned with CamScanner

structură în direcție verticală — simultan, linia de demarcație superioară și inferioară spre în afară.

Faptul acesta nu afectează, totuși, utilitatea acestei forme. De pildă, în context tectonic poate fi imaginată o asociere de elemente de forma figurii 84. Apoi, o cavetă excesivă ar putea fi legată cu un bosaj în felul figurii 85. În sfîrșit, boltirea superioară și inferioară a cavetei excesive poate părea că pătrunde în masa unei structuri dreptunghiulare în sine. Vezi figura 86.

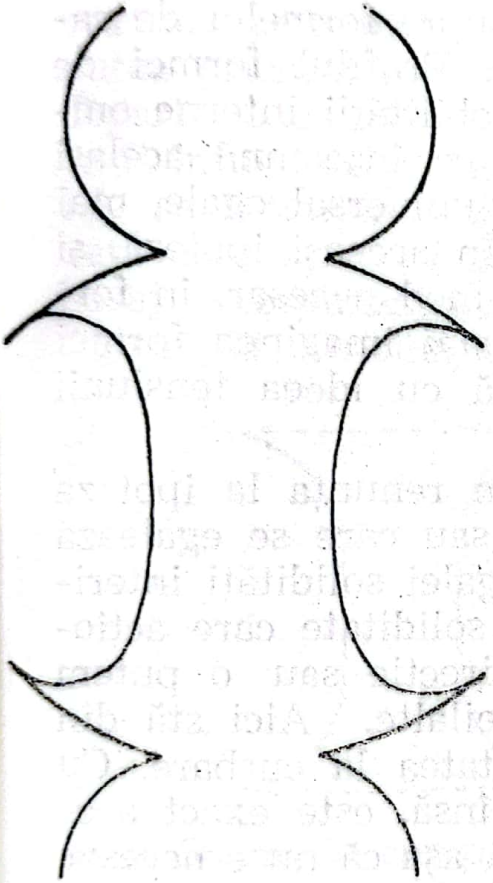


Figura 84

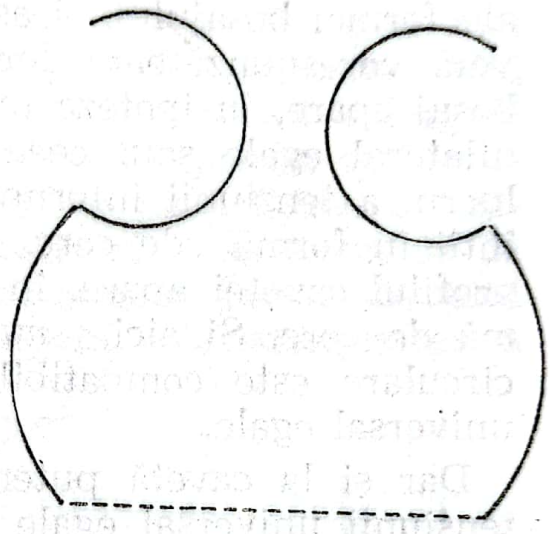


Figura 85

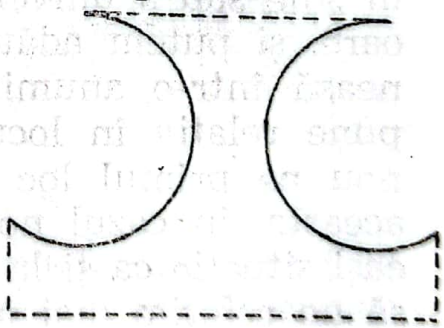


Figura 86

Caveta este rezultatul unei activități spontane, nu al unei activități reactive, așadar, și în cazul normalității ei, nu a unei structuri destinate *rezistenței* contra unei poveri. Ceea ce se reliefează în ea este, desigur, contrariul simplei rezistențe, și anume activitatea liberă, concentrarea în sine spontană laterală și ieșirea din sine verticală. În bosaj și cavetă sînt

Scanned with CamScanner

încorporate ambele aceste laturi ale funcțiunilor tehnice, și anume producerea de rezistență și, pe de altă parte, libera ieșire din sine *în sine*.

Cu privire la acest contrast însă, formele cavetei pe care le-am relevat acum sînt perfect comparabile cu formele corespunzătoare de bosaj.

Această comparabilitate merge, însă, mai departe decît s-a arătat pînă aici. Ea se extinde, de asemenea, și asupra altor modificări ale formei bosajului, și asupra formelor de cavetă corespunzătoare lor. Profilul formei de bosaj apare, în ipoteza mobilității interne omnilateral egale sau, ceea ce înseamnă același lucru, a tensiunii interne universal egale, mai întîi în formă de cerc. În aceeași ipoteză, și profilul cavetei apare, în mod necesar, în formă de cerc. Și aici, *numai* imaginea formei circulare este compatibilă cu ideea tensiunii universal egale.

Dar și la cavetă putem renunța la ipoteza tensiunii universal egale sau care se egalează în sine sau a universal egalei solidități interioare, și putem adăuga o soliditate care acționează într-o anumită direcție sau o putem pune relativ în locul celeilalte. Aici stă din nou pe primul loc soliditatea la curbare. Cu aceasta, în cazul nostru, însă, este exact aceeași situație ca și la bosaj, așa că nu e necesar să ne referim mai îndeaproape la ea. Se nasc, în ipoteza indicată, cavetele în formă de ansă, care corespund perfect bosajelor de același tip. Un exemplu ne dă figura 87, pe care rog s-o comparați cu figura 5.

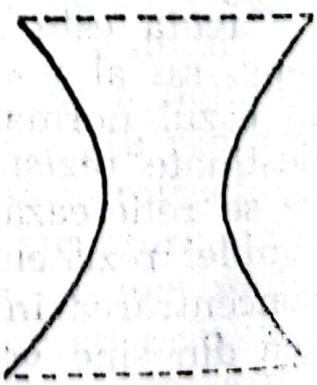


Figura 87

Așa cum bosajelor în formă de ansă li se opun bosajele în formă de mîner de coș, la fel li se opun cavetelor în formă de ansă, cavetele în formă de mîner de coș.

Scanned with CamScanner

Bosajele în formă de mîner de coș au rezultat din presupunerea că, pentru posibilitatea ca structura să fie *disociată* orizontal, ar exista o limită finală absolută, adică ar exista un punct dincolo de care întinderea orizontală pe mai departe, chiar în ipoteza celei mai mari presiuni, ar fi egală cu zero. Acestei presupuneri îi corespunde, la cavetă, presupunerea că pentru *comprimabilitatea* orizontală a structurii, prin urmare pentru acțiunea orizontală a cavetei ar exista o limită finală propriu-zisă ; că ar exista, așadar, un punct unde chiar și cea mai puternică forță retractilă n-ar mai putea pricinui structurii nici o îngustare mai departe, sau unde tendința reactivă a lărgirii ar fi infinit de mare. Dar în ipoteza că lucrurile se întîmplă astfel, se nasc forme de cavetă care apar ca inversări ale formelor de bosaj corespunzătoare, anume, forme de felul figurii 88. Oricine capătă, la examinarea a

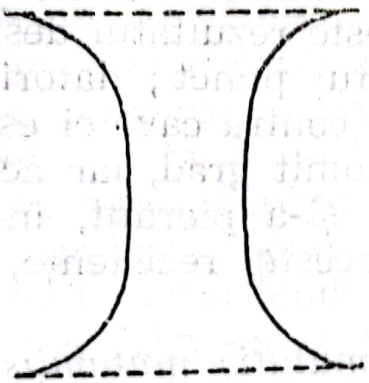


Figura 88

atari forme în comparație cu forma figurii 80, impresia unei robusteți proprii, caracteristice, a unei deosebite forțe aplicate mișcării spre înăuntru, din care rezultă o întindere verticală, care, însă, nu mai poate produce efectul vizibil corespunzător.

Cavete asimetrice

În continuare putem renunța la ipoteza făcută pînă aici la cavetă că, anume, baza în lățimea ei ar reprezenta poziția de echilibru orizontală naturală. În această ipoteză, se nasc cavetele

Scanned with CamScanner

asimetrice, în timp ce cavetele la care ne-am referit pînă aici sînt simetrice. Aici apar iarăși cele două posibilități, anume, ca baza să reprezinte o stare de îngustare, și în al doilea rînd, ca ea să fie lărgită. Din nou structura tinde, de fiecare dată, să iasă din îngustimea sau lărgimea care i-a fost impusă. Astfel iau ființă cavetele cu lărgire reactivă, respectiv îngustare reactivă. Dacă baza reprezintă o situație de „încorsetare", caveta se modifică în felul în care trebuie să se întîmple asta atunci cînd, la începutul ei, intervine și acționează o tendință de lărgire întîi mai mare, apoi tot mai redusă.

Dar aici trebuie izolată mai întîi o clasă de cazuri. Să luăm o cavetă simetrică, de pildă cea din figura 80. În ea, reacția naturală contra retragerii are în orice punct al desfășurării sale o anumită mărime și, pe de altă parte, forța retragerii — o anumită tărie. Mărimea uneia și a celeilalte este rezultatul desfășurării cavetei înaintea acestui punct; datorită acesteia, tendința reacției contra cavetei este satisfăcută pînă la un anumit grad, iar activitatea sau mișcarea cavetei și-a pierdut, în străduința de învingere a acestei rezistențe, o parte din forța ei vitală.

Aici este valabil, *mutatis mutandis*, același lucru care s-a spus mai sus despre bosajul simetric scurtat jos. Aceasta înseamnă că putem lăsa în afara discuției această preistorie a situației care există în punctul respectiv, prin urmare putem privi situația ca fiind dată. Asta nu împiedică însă ca forța vitală, încă existentă aici, a mișcării de retragere, în asociație cu întinderea căpătată în acest punct, după care se măsoară satisfacerea acelei tendințe *reactive*, să acționeze mai departe în *același* mod, adică să producă altă formă, decît dacă situația în discuție ar fi fost creată prin acea preistorie. Caveta din acel punct sau bucata de cavetă dintre acel punct și capătul su-

Scanned with CamScanner

perior al structurii este, însă, în sine, o cavetă asimetrică, și mai cu seamă o cavetă cu bază îngustată.

În consecință, există cavete asimetrice cu bază îngustată și cu tendință reactivă de lărgire condiționată de aceasta, care pot fi, tot așa, considerate ca o bucată superioară a unei cavete simetrice decupată printr-o secțiune orizontală. Totodată, se vede că, invers, orice bucată superioară astfel decupată a unei cavete simetrice produce, iarăși, o posibilă cavetă, numai că una cu o bază mai mult sau mai puțin îngustată.

Cu aceasta, am obținut o primă clasă de cavete cu bază îngustată. Acestea sînt tocmai cele care coincid cu orice bucată superioară a unei cavete simetrice ; sau : ele sînt astfel alcătuite încît, prin continuare spre în jos, pot fi întregite într-o posibilă cavetă simetrică. O asemenea cavetă este de pildă cea din figura 89 și figura 90, la care acea retragere este schițată prin linii punctate.

Dar nu orice cavetă cu baza îngustată are forma unei bucăți superioare a unei cavete simetrice, ci asta e valabil numai pentru acelea la care este îndeplinită condiția de mai sus. Această condiție poate fi descrisă și astfel : îngustarea bazei și tendința de lărgire reactivă care provine din ea se suprapun cu acea îngustime și cu tendința de lărgire condiționată de aceasta, care, la o cavetă simetrică în general de același tip și mai ales de aceeași lăr-

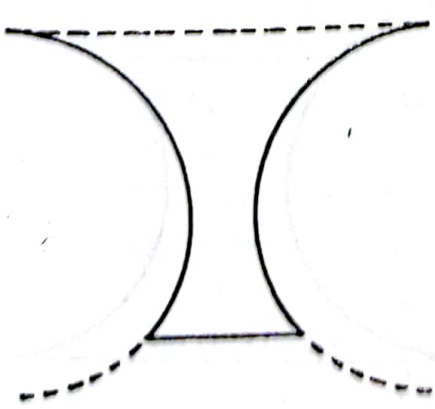


Figura 89

Figura 90

Scanned with CamScanner

gime superioară, prin urmare, cu aceeași poziție orizontală de echilibru, este produsă într-un loc oarecare prin acțiunea activității retractile.

În schimb, dacă presupunem că această condiție n-ar fi realizată, ci tendința reactivă de lărgire sau, ceea ce înseamnă același lucru, îngustarea inferioară ar fi mai mare decît am presupus aici, se nasc forme precum cea din figura 91.

Fie acum, invers, baza unei cavete *extinsă* dincolo de poziția de echilibru natural, care și aici este reprezentată prin lărgimea superioară.

Și în acest caz există două posibilități fundamentale sau există o diferență între două clase fundamentale de formă de cavetă. Deosebirea în discuție este analogă deosebirii între cele două clase de cavete cu bază îngustată, făcută mai sus. Să presupunem că dintr-o cavetă simetrică, de pildă una normală sau circulară, se decupează printr-o secțiune orizontală nu, ca mai sus, o bucată inferioară, ci o bucată superioară. În acest caz putem privi bucata inferioară rămasă ca pe o cavetă care se află sus în poziția ei de echilibru vertical naturală, dar a cărei bază este lărgită. Există, așadar, cavete cu bază lărgită care, în desfășurarea lor, coincid cu partea inferioară a unei cavete simetrice. A se vedea figura 92.

Dar asta nu e valabil pentru toate cavetele cu bază extinsă, ci numai pentru acelea în

Figura 91

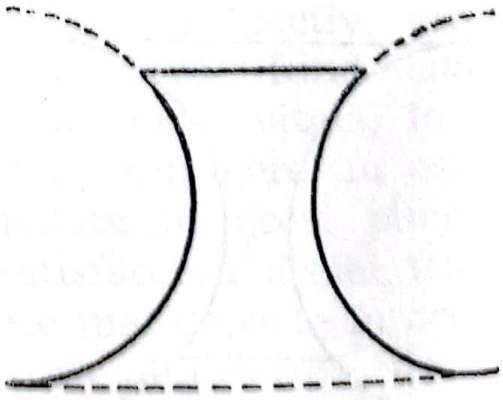


Figura 92

Scanned with CamScanner

care lărgirea inferioară este atît de mare încît tendința de revenire din aceasta, împreună cu activitatea spontană a cavetei la începutul structurii, este egală cu tăria inițială a activității retractile într-un bosaj simetric altminteri asemănător, avînd, mai cu seamă, aceeași lărgime a bazei.

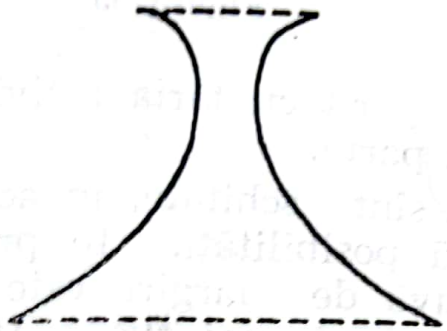


Figura 93

Dacă nu acesta este cazul, ci lărgimea inferioară depășește această măsură, iau naștere formele de felul celei din figura 93.

Cavetă cu îngustare ce se pierde și presiune ce se pierde

Să facem acum, și la forma cavetei, presupunerea pe care am desemnat-o cu numele de îngustare ce se pierde. Aici pornim, iarăși, de la forma de bază simetrică, adică presupunem că baza reprezintă poziția de echilibru orizontal naturală. În acest caz, îngustarea care se pierde face să ia ființă acele forme de cavetă dintre care una este redată prin figura 94. Dacă intervine apoi baza îngustată, ia naștere, în condiții adecvate, și forma „curgerii pure" pe care o arată figura 95. Aici linia de profil se desfășoară la început vertical rectiliniu, spre a se transforma apoi în capătul superior al unei cavete. „Condițiile adecvate" sînt echilibrul între tăria pe care o posedă la început tendința reactivă de lărgire, pe de o parte, și tăria impulsului care se epuizează în sine de

Scanned with CamScanner

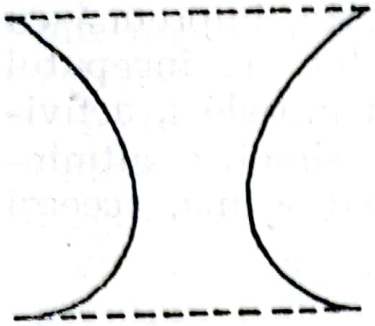


Figura 94

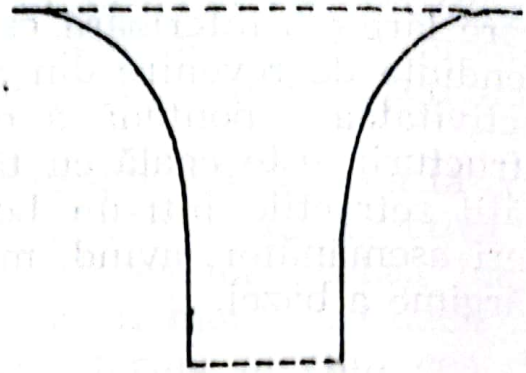


Figura 95

îngustare orizontală, sporit cu tăria activității rectractile, pe de altă parte.

Prin aceasta, însă, sînt schițate, în același timp, celelalte două posibilități. În primul rînd : tendința reactivă de lărgire este mai mare decît cea presupusă mai sus. Atunci structura capătă forma figurii 96, care, prin bombarea mai redusă și apropierea anterioară a capătului inferior al profilului de linia dreaptă sau prin întinderea inițială a liniei profilului se deosebește esențial de figura 91, de altfel analogă, însă totodată necondiționată de un impuls care se pierde al îngustării. Cealaltă posibilitate este : tendința reactivă de lărgire este redusă, astfel încît impulsul îngustării poate acționa vizibil împotriva ei. În acest caz, se nasc formele de tipul figurii 97.

În cele precedente am presupus o îngustare a bazei. Ei i se opune ipoteza unei extinderi a acesteia. Însă dacă facem să acționeze din nou un impuls care se pierde al îngustării în ca-

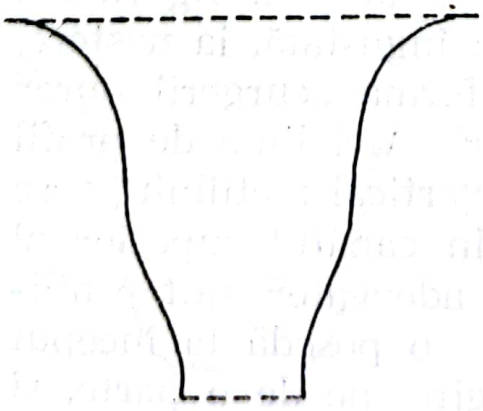


Figura 96

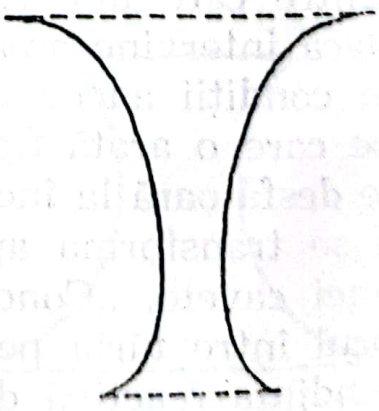


Figura 97

Scanned with CamScanner

veta cu baza extinsă, se nasc, de pildă, formele de tipul figurii 98. La aceasta, în comparație cu figura 93, capătul inferior al liniei de profil este în mai mare măsură *curbat* spre înăuntru prin impulsul îngustării care se pierde.

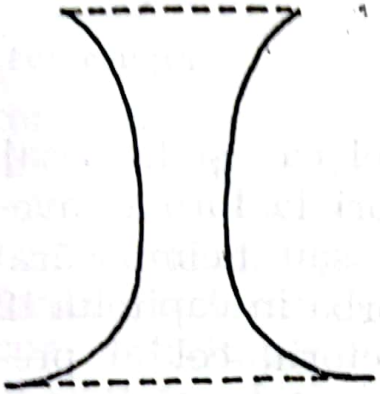


Figura 98

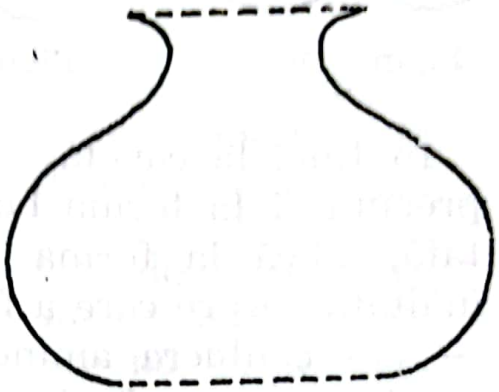


Figura 99

Mai departe, facem acum și cu privire la *cavetă* presupunerea unei *presiuni* interne *care se pierde*. Din nou, această presupunere este independentă de faptul că caveta nu se înalță nici pe o bază îngustată, nici pe una extinsă, sau că baza este supusă unei lărgiri sau îngustări. În primul caz, din presiunea care se pierde, în unire cu retragerea, rezultă forme de tipul figurii 99 sau al figurii 100. Aici, o bombare absolută se transformă constant într-o cavetă. În al doilea caz, respectiv în cazul bazei îngustate, iau naștere sub influența presiunii care se pierde forme ca cea din figura 101 ; în cazul al treilea, precum cele din figura 102.

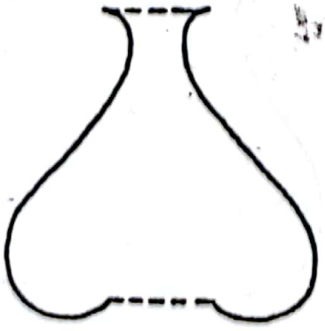


Figura 100

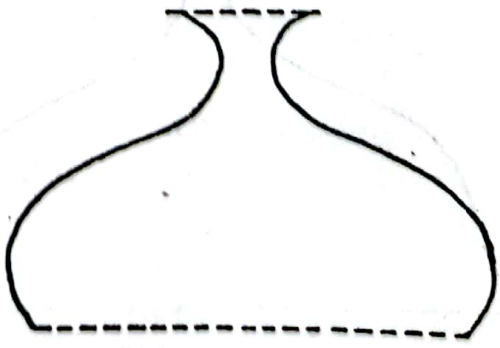


Figura 102

Scanned with CamScanner

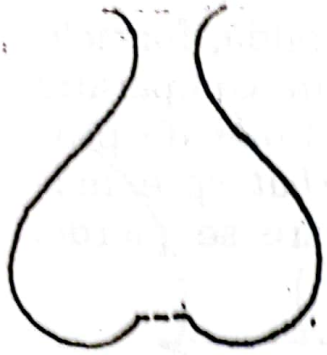


Figura 101

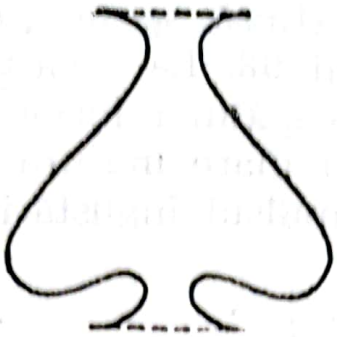


Figura 103

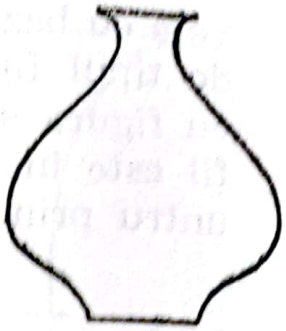


Figura 104

În fine, la cavetă — la fel ca și la bosaj, precum și la forma bosată ori la forma cavetată, adică la forma liber sau neîmpovărat înălțată despre care a fost vorba în capitolul 12 — pot conlucra amîndoi factorii, cel al presiunii care se pierde și cel al îngustării care se pierde. Și anume, indiferent dacă baza este îngustată sau extinsă sau, în sfîrșit, dacă ea reprezintă poziția de echilibru orizontal naturală ; deci, indiferent dacă caveta este simetrică sau asimetrică.

Să facem mai întîi prima ipoteză și să ne imaginăm îngustarea care se pierde predominînd mai întîi în tărie, deci, mai puternică decît presiunea care se pierde. În acest caz, rezultă forme precum cea din figura 103. Invers, dacă dăm tărie mai mare presiunii, această formă se transformă în forma figurii 104. Modificările care rezultă atunci cînd baza este îngustată sau extinsă le prezintă figurile 105 și 106.

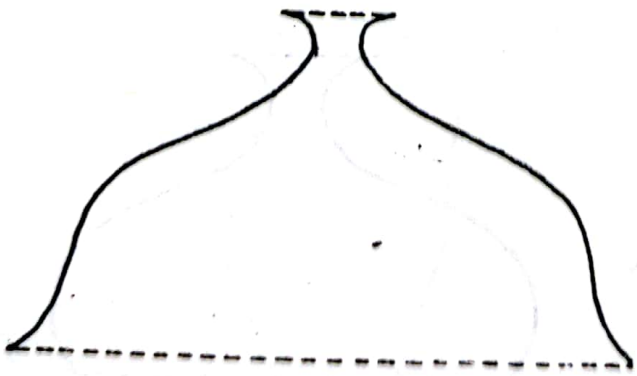


Figura 105

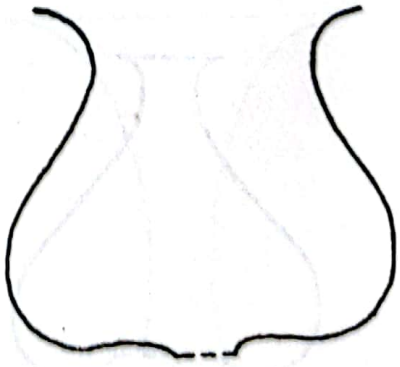


Figura 106

Scanned with CamScanner

Aplicabilitatea cavetei

Structurile pe care le-am opus bosajului în capitolul 12 le-am caracterizat ca forme ale „înălțării libere". În opoziție cu ele, formele de bosaj sînt forme care cedează și rezistă elastic. În schimb, formele de cavetă sînt acelea în care se manifestă o activitate internă încordată, un efort de întindere și înălțare în luptă cu o rezistență internă. Ele sînt în mod specific forme ce ies din sine activ. În ele nu există nimic din rezistența față de o înrîurire suferită. În locul acesteia apare, dimpotrivă, tocmai activitatea internă care năvălește vertical spre în afară, o activitate în care se realizează un efort vertical pozitiv.

Asta presupune însă întotdeauna ca un atare efort să fie pretins, ca ceva, și anume în direcție verticală, să fie produs. Așadar, acestor forme nu le contravine în nici un chip ideea de povară, însă ele se comportă față de povară nu purtînd-o și consumînd-o în sine, așa precum bosajul, ci ridicînd-o prin tensiune interioară.

În consecință, bosajul și caveta se comportă unul față de alta precum cele două modalități de comportare opuse care sînt posibile în general față de povară, adică tocmai precum cedarea și producerea rezistenței elastice în cedare, pe de o parte, și, pe de altă parte, ieșirea din sine și ridicarea viguroasă. Și fiindcă este așa, amîndouă se manifestă acolo unde este vorba de a *învinge* o *povară* prin forță internă. Învingerea unei poveri nu ar fi, pentru impresia noastră, învingere a unei *poveri*, dacă n-am *vedea povara*. Dar noi o putem *vedea* doar în măsura în care o vedem *acționînd*. Acționînd, însă, o vedem în bosaj. Iar învingerea poverii n-ar fi o *învingere* în sensul deplin al cuvîntului, dacă ar fi o simplă rezistență, fără o *contraacțiune spontană*. Aceasta o vedem în cavetă.

Scanned with CamScanner

Cu aceasta s-a spus, totodată, care este modalitatea naturală de legătură a acestor forme care aparţin una alteia. Povara acţionează la început de *sus*. Iar acolo unde acţionează mai întîi, ea este preluată în chip natural şi suportată lăuntric; acolo, prin urmare, ea va şi acţiona *vizibil*. Iar de acolo mai departe, în jos, întîlnim în mod firesc contraacţiunea puternică, presupus fiind că ea nu lipseşte în general. Această situaţie ne este demonstrată, de pildă, de bazele unor coloane ionice, în care povara întregii construcţii se exercită prin fus. Aici, dacă privim situaţia şi din direcţia inversă, vedem structura desprinzîndu-se de sol într-o cavetă şi, eventual, într-o cavetă dublă, aşadar într-o intervenţie repetată a concentrării, spre a prelua apoi povara în bosaj şi a o consuma prin rezistenţa elastică.

Firește, nu asta trebuie să fie ideea unei baze de coloană. Eventual, aceasta preia povara şi-i rezistă numai în bosaj.

Pe de altă parte, există posibilitatea unei alcătuiri *mai bogate* a bazei. Se menţine faptul că povara unei clădiri acţionează întîi şi nemijlocit de sus asupra ei. Dar baza suportă şi o acţiune din partea opusă. Povara acţionează prin bază asupra solului şi astfel produce o contrapresiune a acestuia; şi aceasta poate fi preluată şi consumată lăuntric de structură. În acest caz, bosajului superior îi corespunde unul *inferior*, care însă — fiindcă în el baza este presată contra întinderii solului şi fiindcă întreaga bază are misiunea de a adera pe întinderea solului — va fi mai larg. Între aceste două bosaje, caveta se inserează apoi în mod natural şi acţionează ridicînd povara de la sol în ambele direcţii spre în sus şi spre în jos simultan. Cu acest motiv ne întîlnim la baza attică. Desprinderii libere de pe sol i se adaugă aici, în acelaşi timp, şi o fixare de sol. Astfel şi o presiune dinspre în jos poate apărea preluată într-o structură şi poate justifica un bosaj inferior.

Scanned with CamScanner

Dar astfel i se indică înainte de toate și cavetei locul ei propriu. Totodată, se vede că aceasta nu poate avea *nici un* loc acolo unde întregul arhitectonic sau un întreg oarecare *se încheie*. Pe de altă parte, se vădește că pura cavetă, dintre formele discutate pînă aici, are cea mai redusă importanță pentru structura *ceramică*. Aici, efortul serios pe care îl realizează caveta nu trebuie realizat sau se realizează în măsură redusă.

De altfel, pentru aplicabilitatea în context arhitectonic, ca și în general, nu este lipsit de semnificație *caracterul* special al cavetei. Cavetele în formă de mîner de coș sînt cele care, înainte de toate, includ în sine o tensiune internă. Această formă este, de aceea, în primul rînd firească pentru *efortul* care i se pretinde cavetei în context arhitectonic.

În încheiere, trebuie remarcat la cavetă că, indiferent de felul cum e alcătuită altminteri, în orice caz forma ei de bază poate fi aceea circulară sau *eliptică* așezată sau culcată.

Scanned with CamScanner

Capitolul al cincisprezecelea

BOSAJ CAVETAT ȘI CAVETĂ BOSATĂ

Generalități despre „profilurile combinate"

Formelor de bosaj și de cavetă, ca și formelor ce se înalță liber, li se opun, ca a patra și a cincea specie fundamentală de forme corporale simple, acelea care se înfățișează privite din exterior drept combinații de forme de bosaj și de cavetă, dar care de fapt au o complet proprie esențialitate internă. Pentru simplificarea exprimării, vom numi profilurile acestor forme — „profiluri combinate".

Forța eficientă propriu-zisă a formei bosajului este greutatea, mai ales ca povară care acționează de sus asupra structurii. Prin natura sa, aceasta acționează vertical, apoi, însă, concomitent, datorită tendinței părților comprimate vertical de a devia lateral, deci în mod secundar, și dinspre interior spre exterior. Dimpotrivă, forța eficientă propriu-zisă a cavetei este activitatea spontană de îngustare. Ea acționează primar îngustînd dinspre exterior spre interior, iar secundar — întinzînd vertical.

Presupunînd acum că am reuni într-o structură aceste două forțe de bază ale bosajului și cavetei, din aceasta nu ar putea rezulta nimic altceva decît o anulare totală sau parțială a lor : caveta ce acționează asupra bosajului

Scanned with CamScanner

sau în el ar putea doar să anuleze bosajul sau să-l reducă. Și, invers, dacă asupra cavetei acționează o presiune precum este cea presupusă la formarea bosajului, atunci caveta va fi mai întîi aplatizată, apoi complet desființată.

Să observăm însă acum, în mod special, direcția forțelor și a tendințelor motrice în aceste două structuri. În bosaj, spuneam, presiunea acționează de sus în jos. Dar acțiunea extensivă care rezultă de aici, acțiunea dinspre interior spre exterior, se petrece prin faptul că liniile de delimitare laterale se curbează din ce în ce mai mult spre toate direcțiile posibile. Același lucru este valabil pentru activitatea rectractilă a cavetei. În mod corespunzător, în amîndouă cazurile, și reacția elastică trezită prin acea activitate extensivă, și această activitate rectractilă au toate direcțiile posibile.

Cu cît mai sigur însă lucrurile se întîmplă așa, deci, mai ales direcția verticală și direcția orizontală nu se opun net nici în presiune, nici în retragere, aceste direcții rămîn în întreaga noastră structură izolate reciproc. Cu toate acestea, bosajul și caveta rămîn structuri așezate pe o bază, înălțate și care se afirmă într-o întindere verticală. Ele își au începutul la bază și sfîrșitul la linia de delimitare orizontală superioară. Ele o au pe prima ca premisă constantă și pe cealaltă drept țel necesar. Dar astfel devine independentă și cealaltă direcție fundamentală, anume cea orizontală. Deci, totuși, pentru impresia noastră, atitudinea verticală și cea orizontală se opun. Totodată, din activitățile îndreptate omnilateral, pentru impresia noastră globală, direcția verticală și cea orizontală se disociază în sine ca direcții fundamentale opuse.

Și mai mult decît atît. Amîndouă structurile apar în starea lor globală finită ca *menținîndu-se* în direcția *verticală*. Dimpotrivă, în direcția dinspre exterior spre interior le vedem în *mișcare* animată. Iar această mișcare apare,

Scanned with CamScanner

tocmai ca *mișcare* animată, drept ceva caracteristic pentru ele. În același timp, această mișcare apare în trăsătura sa de bază, în opoziție cu acea menținere verticală, ca o mișcare *orizontală*.

Asta e valabil în același fel pentru bosaj și pentru cavetă. Totodată, însă, ele se deosebesc din nou prin faptul că bosajul finit în ansamblu apare ca un lucru *extins* spre exterior, iar caveta, în schimb, apare ca un lucru *restrîns* în sine dinspre exterior. Acest contrast, însă, apare din nou, în *trăsătura* sa *fundamentală*, ca un contrast al atitudinii *orizontale*. Acolo, întinderea *orizontală* apare drept caracteristica propriu-zisă a structurii. Aici, în același fel, caracteristică apare *îngustarea* orizontală. Prima structură este, în esența sa caracteristică, una *care se extinde orizontal*, cea de a doua, în esența sa caracteristică, una *care se restrînge orizontal*.

Totodată, însă, bosajul nu se extinde orizontal la nesfîrșit, iar caveta nu se contractă orizontal la infinit, ci ambele mișcări *sînt limitate*. Ambele activități „caracteristice" pentru *bosaj* și pentru *cavetă* își găsesc completarea necesară în activități opus îndreptate, prin urmare tot activități *orizontale*. Iar în măsura în care acele activități sînt autonomizate mental, sînt și acestea.

Aceste din urmă activități în bosaj și cavetă sînt de tip *reactiv*. Dar noi le putem disocia în gînd de activitățile prin care ele sînt create în bosaj și în cavetă, sau le putem autonomiza mental și în *acest sens*.

Cu aceasta, am ajuns la imaginea activităților *spontane* și specific *orizontale*, care se opun activităților caracteristice pentru bosaj și cavetă, adică activității de lărgire orizontală la bosaj, și activității de îngustare orizontală la cavetă.

Dar oricum stau lucrurile privind calea naturală pe care se naște acest gînd, în orice caz

Scanned with CamScanner

modul de reprezentare natural este că lărgirii orizontale a bosajului sau acestei lărgiri, *în măsura în care* ea este una orizontală, i se opune și îi acționează contrar una corespunzătoare, prin urmare activitatea care îngustează *orizontal*, și că, la fel, retragerii orizontale din formele cavetei, sau acesteia *în măsura în care* este una orizontală, i se opune și îi acționează contrar o activitate corespunzătoare, deci activitatea extensivă *orizontală*. Acest mod natural de reprezentare trebuie luat în serios. Ne imaginăm așadar bosajul așa cum este, și mai cu seamă lărgit așa cum este, și ne imaginăm împotrivindu-se întinderii sale o activitate orizontală și care ține la îngustare orziontală. Facem, la cavetă, presupunerea corespunzătoare opusă. Astfel se nasc forme noi.

Ele sînt mereu altele, în funcție de mărimea pe care o dăm acestei activități orizontale opuse care se împotrivește lărgirii orizontale, respectiv îngustării orizontale. După ce această activitate a fost gîndită o dată ca autonomă, sîntem liberi să-i dăm orice mărime.

Bosajul cavetat

Aici trebuie, însă, să facem o nouă distincție, și anume între bosaj și cavetă. Și aici vom lua în considerație mai întîi bosajul. Acesta are întinderea sa interioară determinată și are, ca acest bosaj determinat, *dat ca finit*, poziția sa de echilibru orizontal natural, prin urmare întinderea sa inferioară determinată. În el acționează de altfel *forțe* prin care el capătă această anumită formă.

Asupra unui asemenea bosaj *dat* ca finit, *bine precizat* în ceea ce privește întinderea sa inferioară și superioară, precum și în ceea ce privește forma sa, respectiv *forțele* existente la baza acestei forme, să zicem că ar acționa

Scanned with CamScanner

o forță care contractă orizontal. Aceasta este îndreptată contra mișcării preexistente dinăuntru spre în afară, atîta timp cît aceasta este una orizontală. În schimb, ea nu poate face nimic contra acestei mișcări atîta vreme cît nu e orientată orizontal, ci vertical. Dar asta înseamnă : forța îngustătoare pe care o presupunem acum poate îngusta orizontal bosajul, în orice loc, în măsura în care în acest loc activitatea care delimitează este dirijată *orizontal*. Dar activitatea delimitativă este îndreptată orizontal în măsura în care *linia* de demarcație *se desfășoară vertical*. Efectul acestei activități nou presupuse aici care acționează asupra bosajului poate, în consecință, consta doar în aceea că linia de profil a bosajului, întrucît sau în măsura în care ea se desfășoară vertical, este deplasată orizontal spre interior. În același timp, ea face asta în mod firesc în funcție de forța pe care noi o atribuim activității îngustătoare orizontal în comparație cu cea extensivă orizontal. Simultan este din nou valabil inversul : orice deplasare orizontală spre interior a liniei de profil care se desfășoară vertical trezește, în mod necesar, impresia unei forțe îndreptate spre înăuntru, deci dirijate contra activității extensive orizontal și diminuîndu-i sau anulîndu-i relativ acțiunea.

Formele pe care le am aici în vedere sînt forme de tipul celei din figura 107. Asemenea

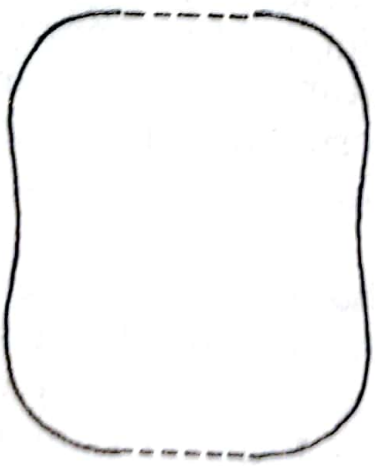


Figura 107

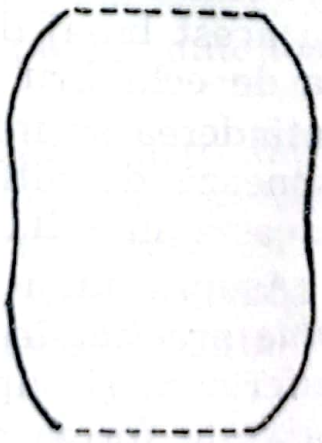


Figura 108

Scanned with CamScanner

forme de desemnăm în mod expres ca forme de *bosaj* orizontal *cavetat*. În figura 107 este presupus un bosaj *simetric*. Acesta poate însă, după cum știm, să fie unul pur elastic, sau unul sever, ori unul relativ slab. Desigur, oricare dintre aceste forme de bosaj poate fi atinsă sau modificată de către forța ce îngustează orizontal. Apar, așadar, posibilitățile de

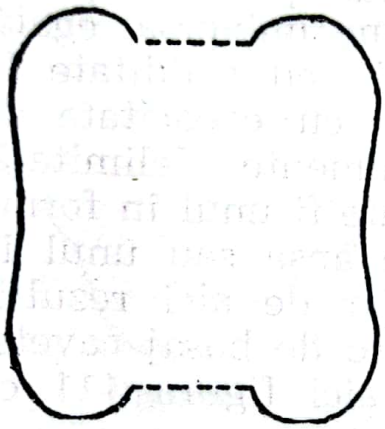


Figura 109

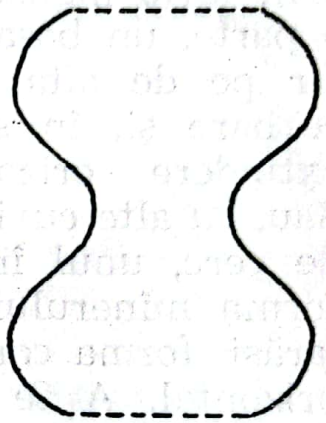


Figura 110

bosaj cavetat pur și perfect elastic, sever și slab. Diferențele care rezultă de aici pot fi văzute în figurile 108 și 109. Se observă că, la toate aceste forme, îngustarea orizontală este supusă unor limite strîmte. O figură aproximativ de forma celei din figura 110 este un lucru de domeniul imposibilității din punct de vedere estetic. Evident, activitatea rectractilă, cu cît este mai puternică, deci cu cît mai adîncă devine îngustarea, trebuie cu atît mai mult să apuce spre în sus și spre în jos cuprinzînd linia de profil în întreaga ei întindere. Astfel, însă, întotdeauna curbarea spre înăuntru se aplatizează. Figura 110 devine figura 107 sau 108. Scopul ultim al acțiunii forței care îngustează orizontal este aplatizarea deplină, adică forma cu profil vertical rectiliniu. În același timp, se vede că posibila curbare spre interior este cu atît mai decisivă și profundă cu atît mai slab este bosajul, sau cu cît el devine mai mult supranormal, cu atît este mai puțin decis, cu atît are mai mult

Scanned with CamScanner

caracterul unui bosaj sever. Pe de altă parte, posibila curbare spre înăuntru se extinde cu atît mai mult cu cît profilul bosajului se apropie la mijloc de linia dreaptă. Curbarea spre înăuntru este, în consecință, cea mai adîncă și, totodată, cea mai extinsă la bosajul supranormal în formă de mîner de coș. A se vedea figura 111.

Cu aceasta s-a spus și că bosajul modificat prin forța îngustării orizontale poate fi, pe de o parte, un bosaj cu tensiune universal egală, iar pe de altă parte, unul cu soliditate la curbare și, în sfîrșit, unul cu capacitate de extindere orizontală finalmente delimitată. Sau, cu alte cuvinte : el poate fi unul în formă de cerc, unul în formă de ansă sau unul în forma mînerului de coș. Iar de aici rezultă, iarăși, forma corespunzătoare de bosaj cavetat orizontal. A se compara aici figura 111 cu figura 112.

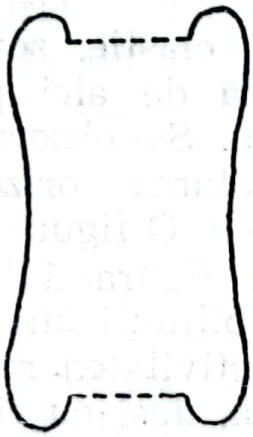


Figura 111

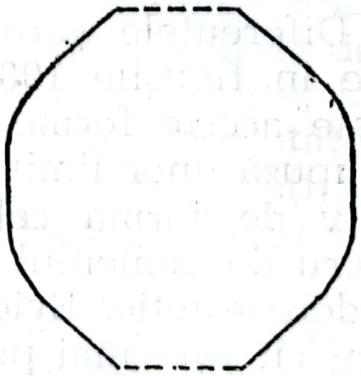


Figura 112

Mai departe, putem renunța și aici la presupunerea că bosajul modificat ar fi unul simetric și putem presupune că baza sa ar fi îngustată sau lărgită. În acest caz, apar bosajele cavetate cu tendință reactivă de lărgire, respectiv îngustare. Prima posibilitate o arată figura 113, iar pe a doua, inversarea modificată a acesteia, figura 114. Prima este o formă cunoscută de vas de apă, a doua, o formă cunoscută de cană.

Scanned with CamScanner

Acestora li se adaugă apoi posibilitățile pe care le-am desemnat cu numele „bosaj cu presiune care se pierde", respectiv, „cu impuls spontan care se pierde al îngustării". Acestor două posibilități li se opune o a treia — în bosaj nu acționează nici o presiune care se pierde, nici o îngustare care se pierde —, și o a patra — în el acționează simultan amîndouă.

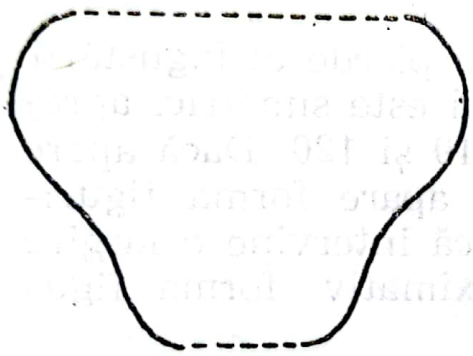


Figura 113

Figura 114

Aici pornim din nou de la bosajul simetric. Presupunînd că într-un bosaj cavetat de acest tip se găsește *prima* dintre cele două tendințe, rezultă forme precum cea din figura 115. Dacă, în schimb, baza bosajului este îngustată, această formă se preschimbă în cea din figura 116. Dacă ea este lărgită, apar forme precum cele din figurile 117 și 118.

Forme contrare rezultă dacă facem presupunerea că bosajul simetric sau asimetric este

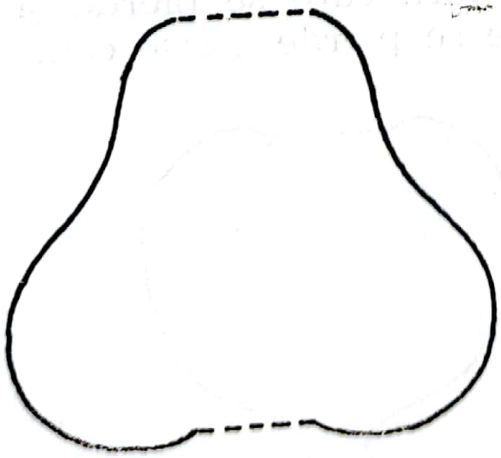


Figura 115

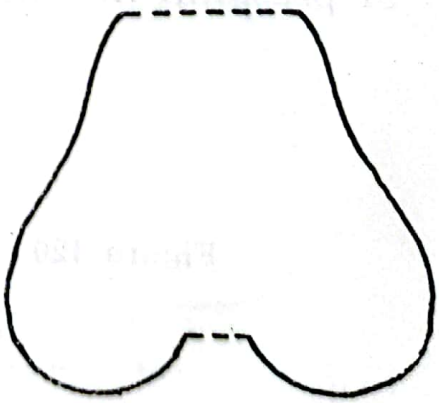


Figura 116

Scanned with CamScanner

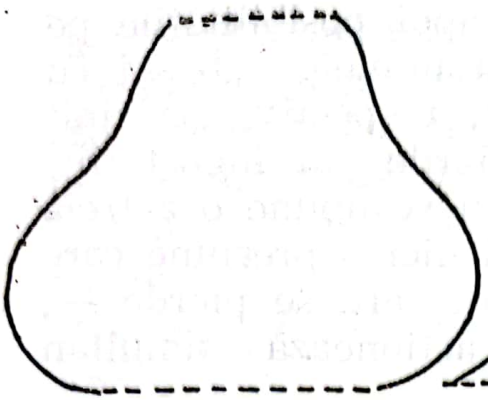


Figura 117

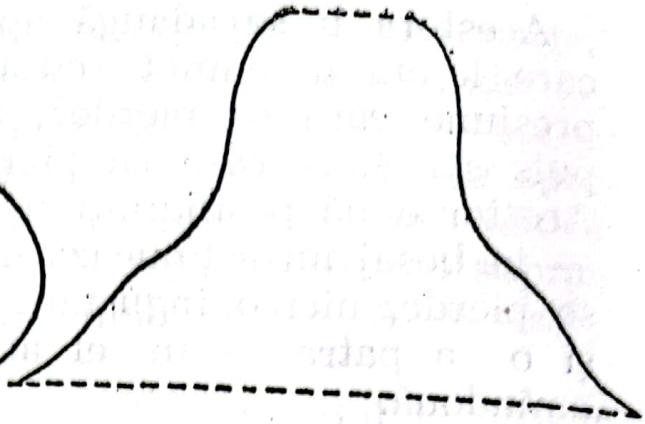


Figura 118

supus unui impuls care se pierde al îngustării. Aici se naște, dacă bosajul este simetric, aproximativ forma figurilor 119 și 120. Dacă apare îngustarea bazei, de aici apare forma figurilor 121, respectiv 122. Dacă intervine o lărgire a bazei, ia naștere aproximativ forma figurii 123.

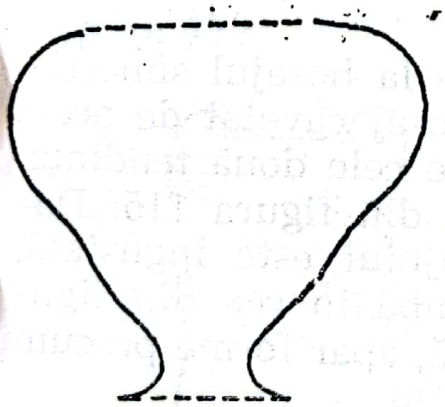


Figura 119

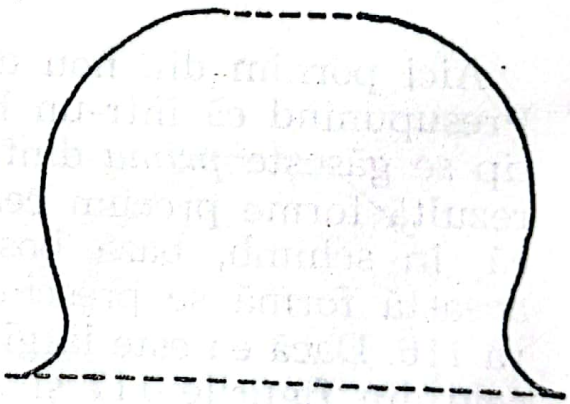


Figura 123

Aici se adaugă, în sfîrșit, posibilitatea ca ambele motive, al îngustării care se pierde și al presiunii interne care se pierde, să se com-

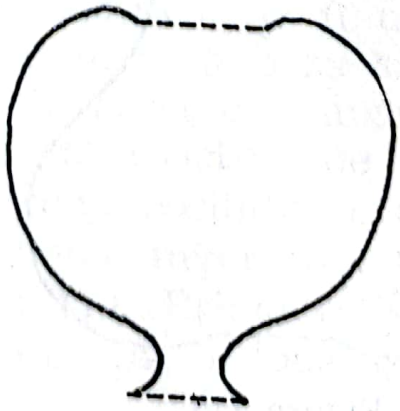


Figura 120

Scanned with CamScanner

bine. în acest caz, se nasc forme cum le arată figurile 124—130. Aici se presupune succesiv că întinderea inferioară este egală celei superioare, că ea este mai redusă și că este mai mare decît întinderea superioară. Caracteristica acestor forme, în comparație cu toate formele menționate pînă aici, nu necesită nici o descriere sau motivare mai precisă.

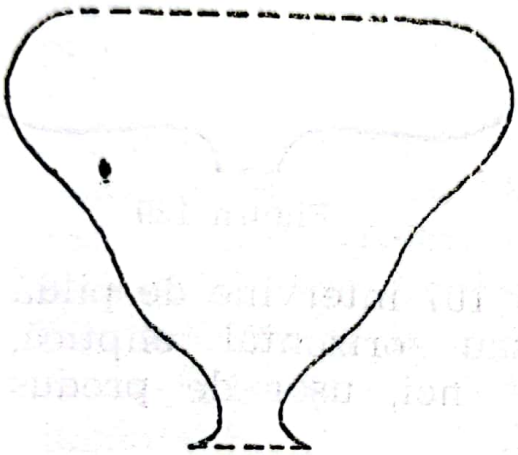


Figura 121

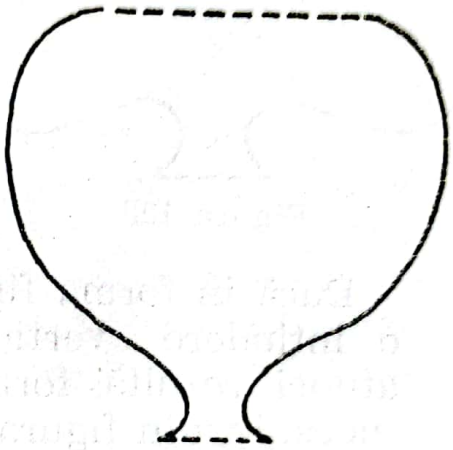


Figura 122

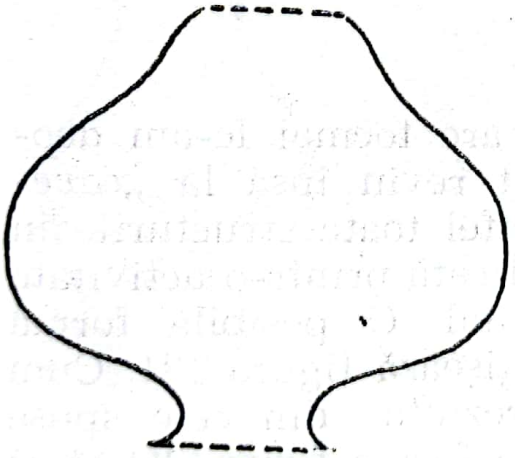


Figura 124

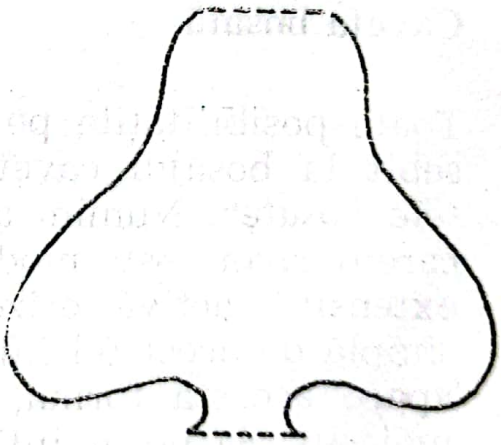


Figura 125

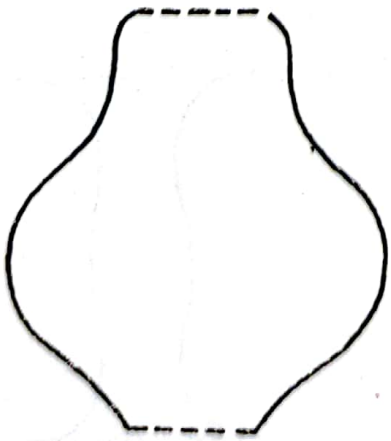


Figura 126

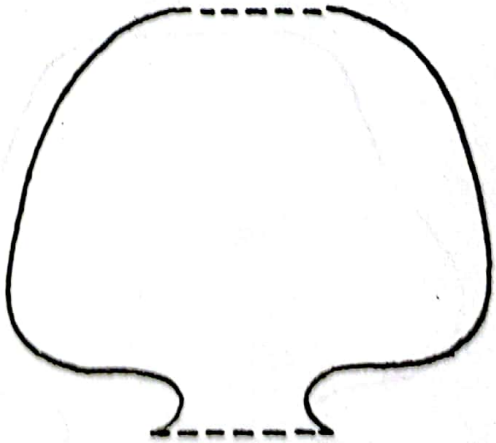


Figura 127

Scanned with CamScanner

Aici trebuie din nou adăugat că toate formele desemnate pot fi întinse eliptic vertical sau orizontal.

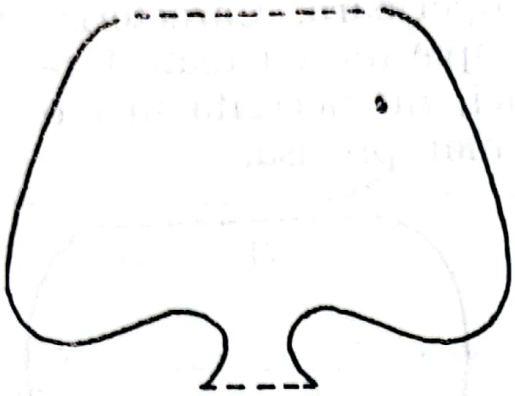


Figura 128

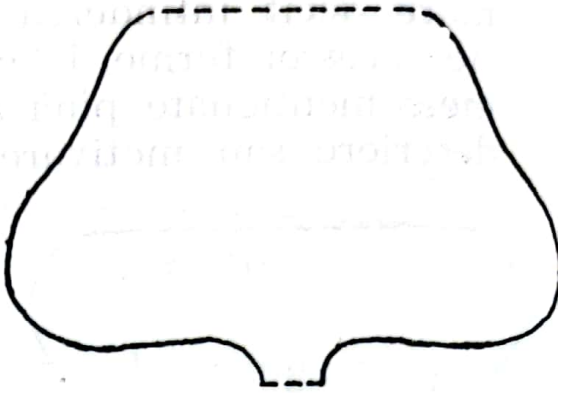


Figura 129

Dacă în forma figurii 107 intervine de pildă o întindere vertical sau orizontal eliptică, atunci rezultă formele noi, ușor de produs mecanic, din figura 107.

Caveta bosată

Toate posibilitățile pe care tocmai le-am deosebit la bosajul cavetat revin însă la „*cavetele bosate*". Numim astfel toate structurile în care o cavetă este modificată printr-o activitate extensivă activă orizontal. O posibilă formă simplă de acest fel înfățișează figura 131. Cum apare această formă, rezultă din cele spuse mai sus. Să ne amintim forma figurii 80 și să ne imaginăm în această structură o forță ex-

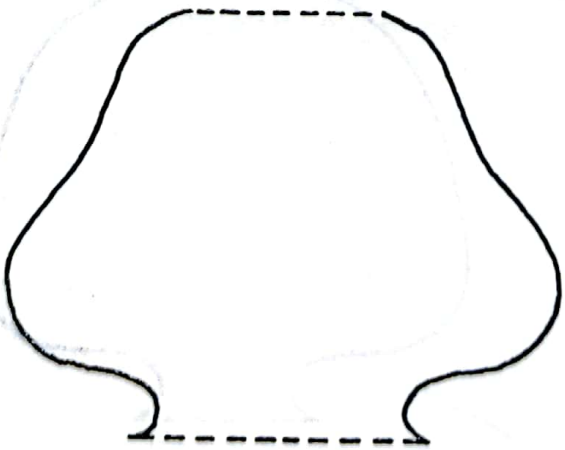


Figura 130

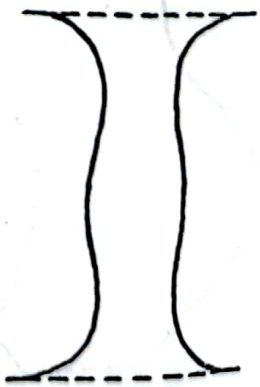


Figura 131

Scanned with CamScanner

tensivă orizontal. Ea acționează ca forță orizontală asupra structurii orizontale, atîta timp cît caveta apare ca una orizontală. Dar acesta este cazul, cum s-a spus mai sus, în măsura în care linia de profil se desfășoară vertical. Asta o face ea cel mai mult la mijloc. Aici se petrece, în consecință, mai întîi, o bombare. Dar aceasta cuprinde, cu cît merge mai departe, tot mai mult întregul profil, o apucă, prin urmare, din ce în ce mai mult spre în sus și în jos. În cazul nostru, o acțiune progresivă a forței ce lărgește orizontal ar fi produs, de pildă, forma figurii 132 și apoi pe cea a figurii 133. Aici, în același timp, trebuie întotdeauna reținut că linia de demarcație superioară și inferioară, adică baza și întinderea superioară, ca și înălțimea structurii, nu suferă nici o deplasare.

Figura 132

Figura 133

În această acțiune a forței extensive orizontal este însă indiferent pe ce cale s-a realizat caveta asupra căreia are loc acțiunea ei, respectiv care anume forțe speciale acționează în ea și-i dau forma ei specială. Iar asta vrea să spună că noi putem face, iarăși, în acest context, toate ipotezele diferite pe care le-am făcut mai sus la bosaj și la cavetă și, după aceea, la bosajul cavetat. În consecință, pentru cavetele noastre bosate există, și anume net distincte, toate posibilitățile care au existat

Scanned with CamScanner

pentru cavetă și bosaj și pentru bosajul cavetat. Dar nu voi descrie aceste forme în amănunt, ci mă voi mulțumi a arăta pe scurt deosebirile dintre ele și a reliefa în special formele caracteristice.

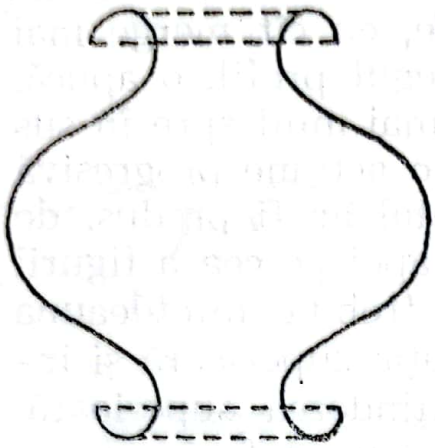


Figura 134

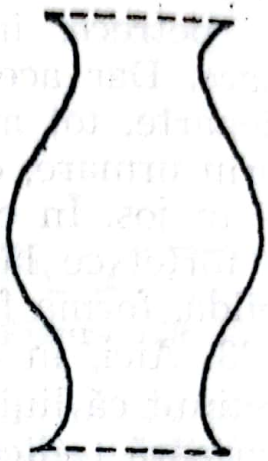


Figura 135

Înainte de orice, se vădește că, și aici, formelor elastice cu curbare normală spre interior și spre exterior li se opun acelea în care mișcarea spre înăuntru și spre în afară nu provoacă vreo reacție internă egal de mare, adică formele „moi" și, pe de altă parte, formele severe, adică acelea în care rezistenței elastice i se asociază o activitate verticală primară sau o rezistență rigidă verticală. Aceste posibilități diverse de bosaj cavetat sînt ilustrate prin figurile 134 și 135. Acestora li se adaugă contrastul dintre formele cu tensiune universal egală și formele cu rezistență la curbare și, în sfîrșit, acelea în care posibilitatea de modificare a extinderii orizontale are o limită finală. În ipoteza din urmă, există, însă, două ipoteze, și anume aceea a bosajului în formă de mîner de coș și, pe de altă parte, aceea care ar produce caveta în formă de mîner de coș. În prima ipoteză, aptitudinea de lărgire orizontală, iar în a doua, aptitudinea de îngustare orizontală este finalmente limitată. Sau, ceea ce înseamnă același lucru, în prima ipoteză, rezistența la extin-

Scanned with CamScanner

dere, iar în cea de a doua, rezistența la îngustare se apropie de un punct care rezidă în finit *(Endlichkeit)*, unde acestea devin infinite sau absolute. Aceste două ipoteze trebuie însă diferențiate, adică putem accepta prima, apoi a doua ipoteză și, în al treilea rînd, putem să le unim pe amîndouă. În primul caz, rezultă forme de tipul celei din figura 136, în al doilea, de tipul celei din figura 137; în sfîrșit, în al treilea caz, forme de tipul figurii 138. Adică, în primul caz, îngustarea la capătul superior și inferior este în formă de mîner de coș. În al doilea caz, bombarea, iar în al treilea, figura în general este delimitată în formă de mîner de coș.

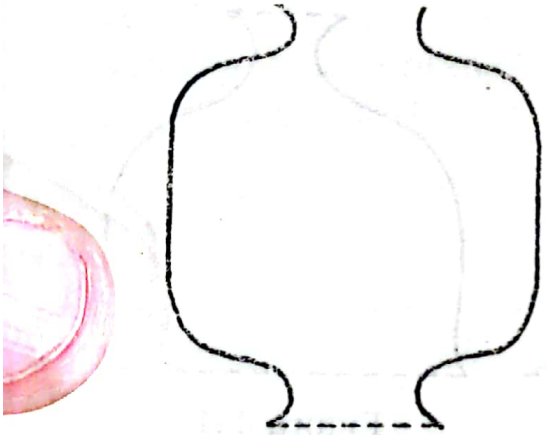


Figura 136

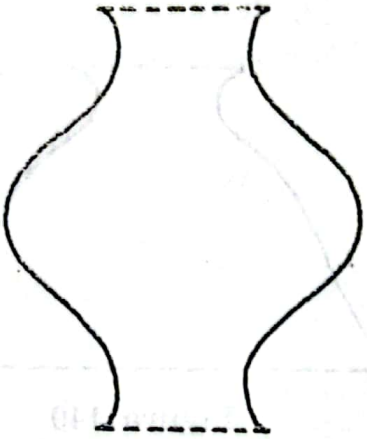


Figura 137

În schimb, soliditatea la curbare, în natura sa, se valorifică în egală măsură în întreaga structură. Apar aici forme cum schițează figura 139. Cu aceasta, s-a spus că cele trei

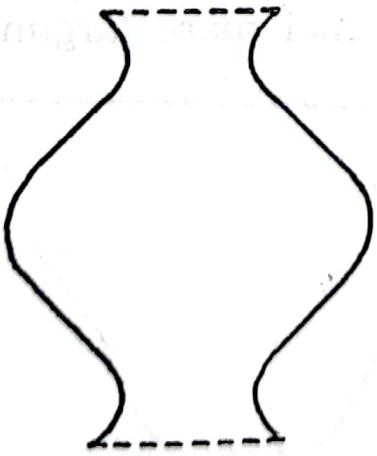


Figura 138

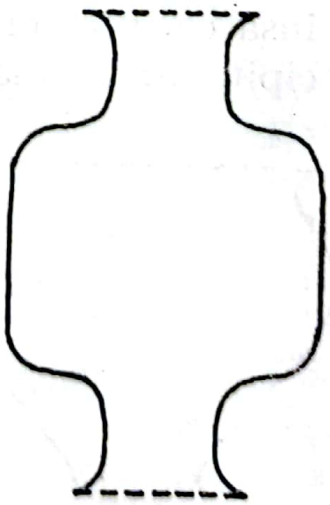


Figura 139

Scanned with CamScanner

posibilități care au fost diferențiate la bosaj și la cavetă și au fost desemnate prin numele de circulară, în ansă și în mîner de coș, la bosajul cavetat devin cinci. Structurile în formă de mîner de coș sînt tocmai, cum am văzut, în ele însele de tip triplu.

La toate formele de pînă aici s-a presupus că baza reprezintă poziția de echilibru orizontal naturală. Dar pe lîngă aceasta există posibilitatea bazei care se îngustează și a bazei care se lărgește. În această ipoteză apar și aici, pe lîngă formele simetrice, formele de lărgire sau de îngustare reactivă. De ultimul tip sînt formele din figurile 140 și 141.

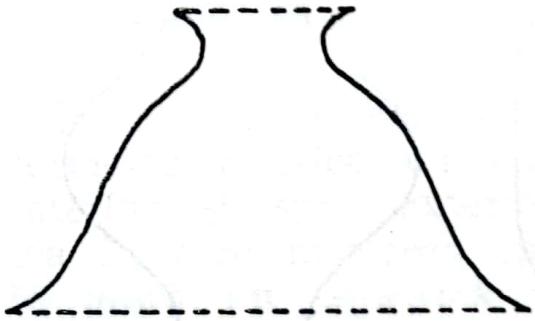


Figura 140

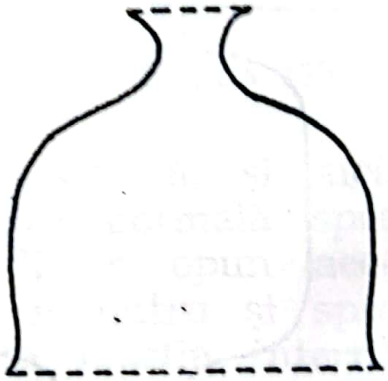


Figura 141

Dimpotrivă, formele de primul tip, adică formele cavetei bosate cu *încorsetare* la bază, sînt forme de tipul figurilor 142 sau 143. Prima dintre aceste două forme seamănă puțin cu forma figurii 104. Asta nu împiedică însă ca între ele să existe o deosebire de principiu. În ultima formă, cea mai mare lărgime

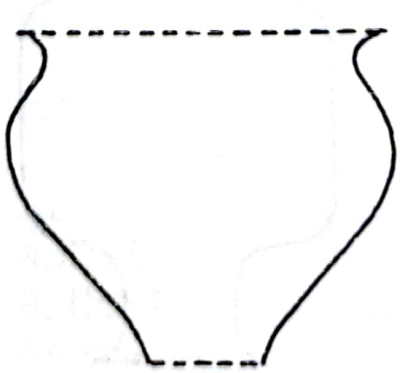


Figura 142

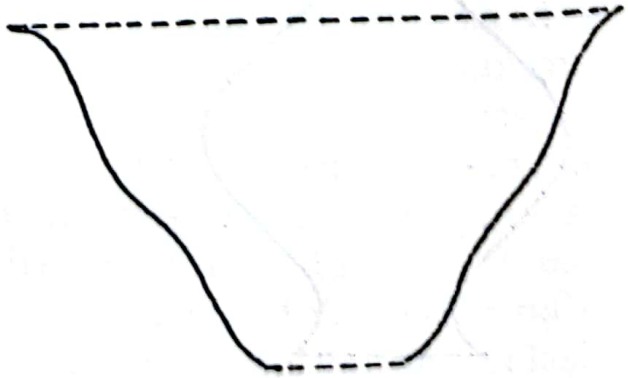


Figura 143

Scanned with CamScanner

a bombării apărea de la mijlocul structurii spre în jos. În figura noastră 142, în schimb, ea apare în jumătatea superioară a structurii. Figura 143 devine figura 144, dacă tendința de reacție contra încorsetării bazei precumpănește asupra tăriei activității retractile. La ultima figură vedem două bombări ; prima, anume cea superioară, ține de caveta bosată ca atare ; cealaltă este trimiterea spre în afară a liniei de profil în punctul ei inițial inferior, bombarea *reactivă*, adică reacția contra încorsetării. La mijloc între cele două forme stă forma figurii 144, în care cele două bombări confluează. Nu e nevoie să mai fie arătată deosebirea fundamentală dintre forma aceasta și forma figurii 99.

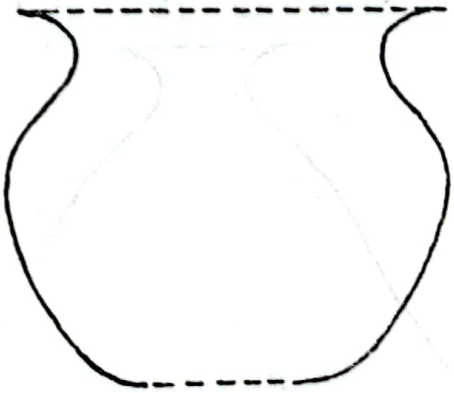


Figura 144

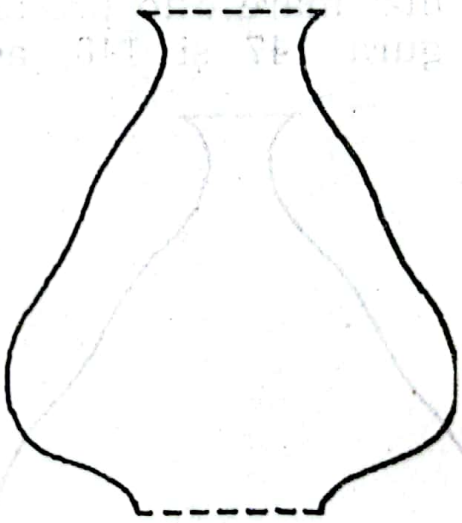


Figura 145

Cavetele cu care am comparat mai sus „cavetele bosate cu bază îngustată" sînt acelea în care acționează un impuls care se pierde al îngustării, respectiv o presiune care se pierde. Să facem acum să acționeze acești factori și în formele noastre. Să zicem că acționează, mai întîi, o presiune care se pierde într-o cavetă bosată *simetrică* în sine. În acest caz, rezultă forme cum arată figura 145. Dacă baza figurii este îngustată, atunci de aici apare aproximativ forma din figurile 146 și 147.

Scanned with CamScanner

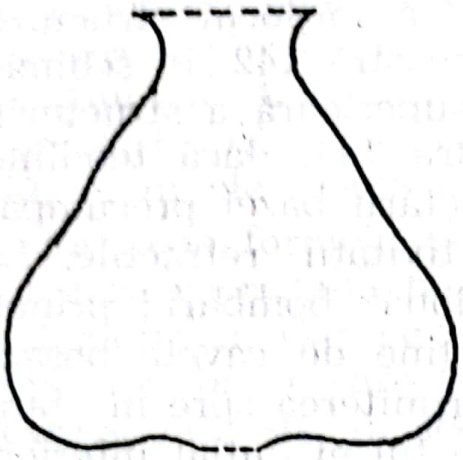


Figura 146

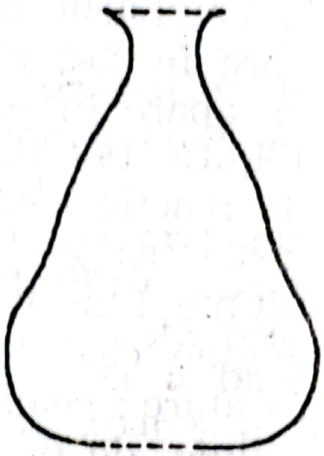


Figura 147

Dacă ea este lărgită sau extinsă, apare forma figurii 148, sau, la o mărime mai mică a presiunii care se pierde, forma figurii 149. Desigur, centrul de gravitație al întregului se cufundă cu atît mai mult spre în jos cu cît mai mare este presiunea care se pierde. În figura 147 și 148, acțiunea presiunii care se

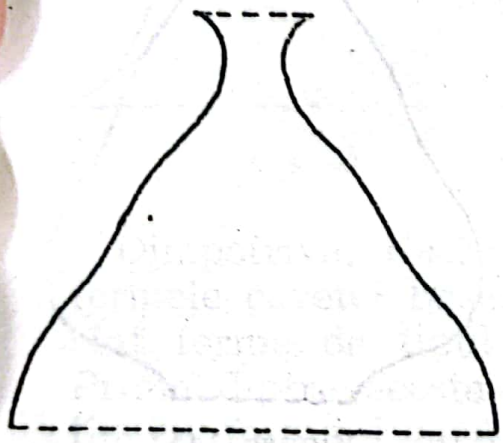


Figura 148

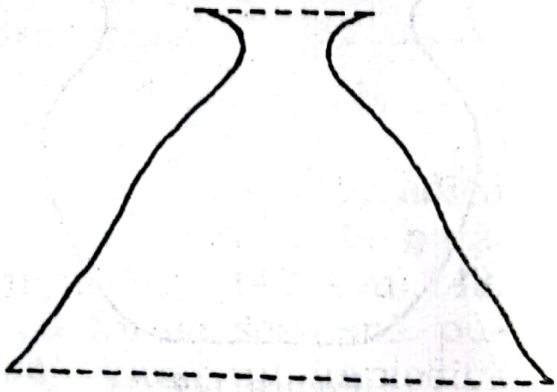


Figura 149

pierde este susținută de reacția de încorsetare a bazei. De altfel, aici rezultă, iarăși, în mod necesar, două puncte de lărgire ; totuși, aici, lărgirea superioară poate fi întotdeauna numai una relativă, o încetinire a transformării bombării inferioare în îngustare superioară. Formele în discuție aici se transformă, dacă presiunea care se pierde se stinge mai încet, în forme de tipul figurii 150, adică amîndouă bombările confluează în una singură. Forma care se naște în acest fel poate fi din nou

Scanned with CamScanner

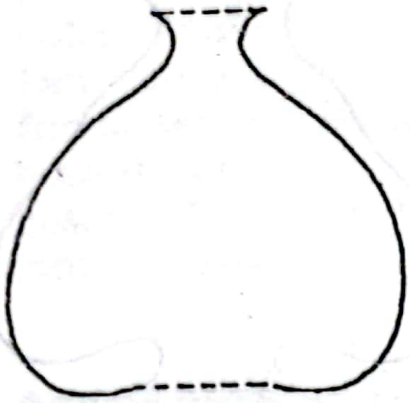


Figura 150

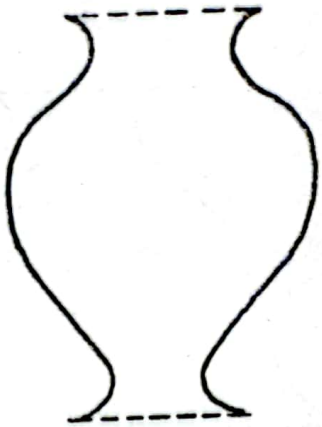


Figura 151

comparată cu forma figurii 99, o formă de cavetă, însă tocmai de aceea deosebită principial de a noastră.

Acestor forme li se opun acelea în care se manifestă nu o presiune care se pierde, ci un impuls al îngustării care se pierde. Aici rezultă, în ipoteza simetriei verticale inițiale a structurii, oarecum forma 151. Dimpotrivă, îngustarea bazei produce forma figurii 152 și apoi pe a figurii 153, iar extinderea ei, pe cea a figurii 154.

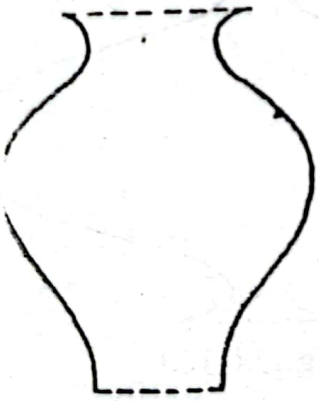


Figura 152

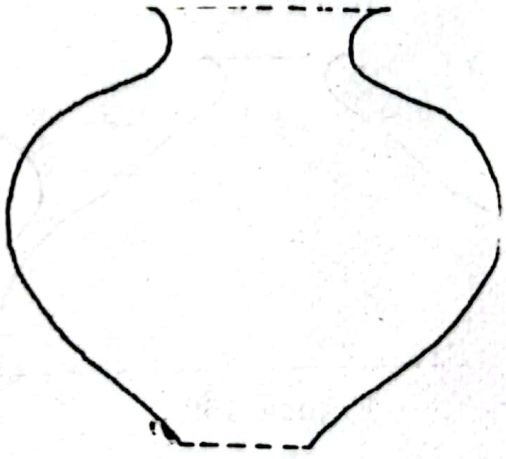


Figura 153

În toate aceste forme, în comparație cu formele figurilor 99 și următoarele, centrul de gravitație al structurii este deplasat spre în jos de îngustarea care se pierde.

În sfîrșit, și la cavetele bosate există posibilitatea combinării retragerii care se pierde și a presiunii care se pierde. De aici rezultă forme ca în figurile 155—158. Și aici trebuie

Scanned with CamScanner

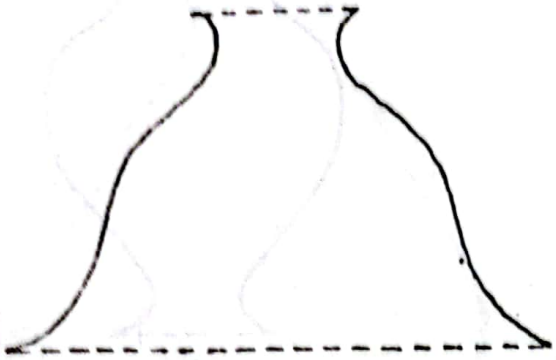


Figura 154

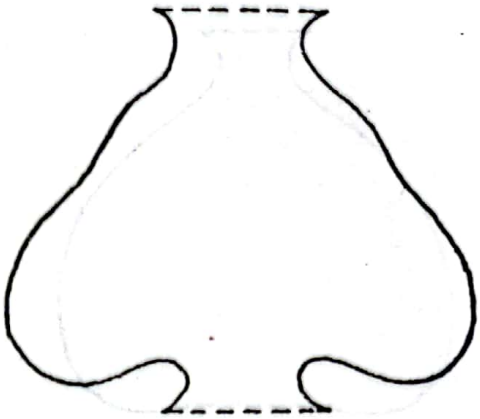


Figura 155

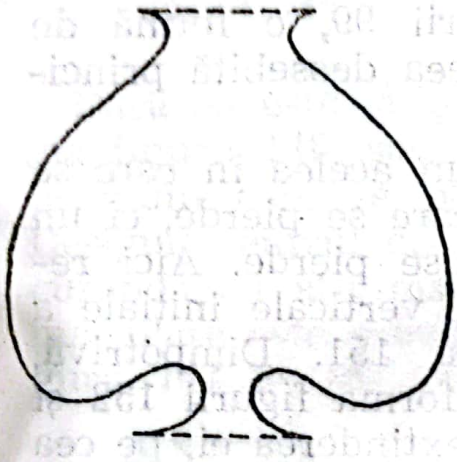


Figura 156

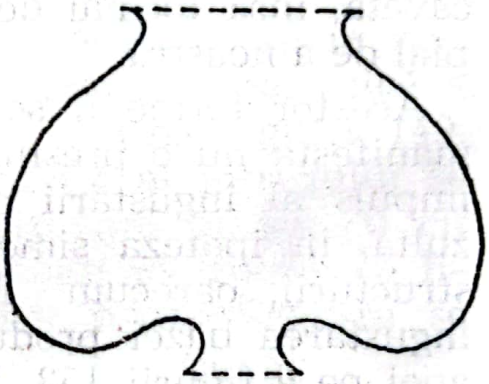


Figura 157

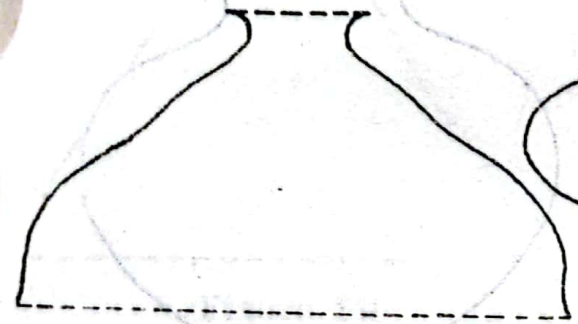


Figura 158

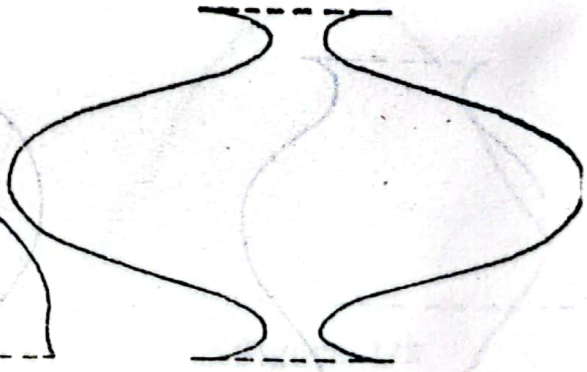


Figura 159

observată îndeosebi posibilitatea confluenței celor două bombări, aceea proprie formei cavetei bosate ca atare și aceea pe care o produce presiunea care se pierde.

Aici mai poate fi adăugat că și la cavetele bosate există tripla posibilitate ca ele să fie eliptice, așezate sau culcate, ori să aibă un caracter mediu egalizator. Acesta din urmă este cazul, dacă caveta din care facem să

Scanned with CamScanner

apară caveta bosată este una delimitată circular, respectiv o modificare a uneia ca atare. Din contră, și caveta bosată capătă o formă fundamentală eliptică așezată sau culcată, dacă bosajul posedă o asemenea formă. O cavetă bosată simplă de formă eliptică așezată reprezintă aproximativ figura 159.

Aplicabilitatea „profilurilor combinate". Recapitulare

În ceea ce privește *aplicabilitatea* cavetei bosate și a bosajului cavetat rezultă din felul lor natural de a se naște că aceste forme, în toate modificările lor, nu pot nici, precum bosajul pur, să fie purtătoare rezistente ale unei poveri, și nici să fie utilizate acolo unde e necesară o ieșire din sine viguroasă în direcție verticală, așa cum reprezintă, conform celor spuse mai sus, caveta pură. Bosajul cavetat își datorează existența, după cum am văzut, unei activități retractile spontane care se asociază formei bosajului. Aceasta are mărimea ei determinată și e propriu naturii ei să se micșoreze prin presiunea care vine de sus, și, dacă presiunea crește, în cele din urmă să fie cu totul anulată. Rezultatul acestei anulări este prăbușirea în sine a structurii, în sensul că ea se transformă într-un bosaj pur. Iar caveta bosată are la temelie o cavetă. În aceasta, însă, prin acțiunea presiunii orizontale este anulată tensiunea internă dintre activitatea retractilă și contratendința orizontală reactivă față de aceasta. Astfel, întreaga structură își pierde caracterul de activitate verticală încordată. Într-un cuvînt, ambele structuri sînt, în natura lor, forme care se înalță ușor, care stau așezate, care resping orice idee de performanță viguroasă ; tocmai de aceea, ele sînt forme specifice de recipiente.

În sfîrșit, dacă sintetizăm posibilitățile caracterizate în cele precedente de forme funda-

Scanned with CamScanner

mentale arhitectonice, ceramice și tectonice simple, rezultă o bogată diversitate de atari forme. Au fost indicate multiple rațiuni de clasificare sau diferențiere ; ele, însă, se intersectează. Din asta rezultă multiple combinații, care au fost descrise în amănunt numai parțial. În fruntea acestor rațiuni de clasificare stă contrastul dintre formele care se înalță simplu, bosaj, cavetă, cavetă bosată, bosaj cavetat. Cu acest contrast se intersectează, însă, contrastul dintre formele normale, supranormale și subnormale, apoi contrastul dintre structurile circulare sau inițial circulare, în formă de ansă și de mîner de coș ; contrastul între formele a căror bază reprezintă starea de echilibru naturală și acelea în care baza este îngustată sau lărgită ; contrastul dintre formele cu impuls care se pierde spre în sus îngustîndu-se spontan, forme cu presiune care se pierde, acelea la care nu are loc nici una, nici cealaltă și, în sfîrșit, acelea în care conlucrează ambele ; în fine, contrastul dintre formele eliptice așezate, eliptice culcate și formele de mijloc. Numărul combinațiilor posibile care reiese din intersectarea tuturor acestor contraste dă 5×3×3×3×4×3, prin urmare 1 620 de forme fundamentale. Drept caz special trebuie indicate formele de bază II și III. Diferența dintre formele normale, supranormale și subnormale poate să fie exclusă din șirul rațiunilor de clasificare, ca una pur cantitativă ; în acest caz, acel număr se reduce la 540. Acestea însă sînt complet diferite principial, în sensul că ele se nasc în condiții diferite nu doar cantitativ, ci și calitativ. Ele poartă pe drept așadar numele de forme fundamentale. Faptul că știința tradițională despre artă și, mai cu seamă, știința arhitecturii se descurcă, în ceea ce privește aceste multiple posibilități, cu puținele nume cunoscute și parțial atît de puțin caracteristice, este specific stării prezente a acestei științe, dar nu schimbă cu nimic situația arătată.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Secţiunea întîi
CONTEMPLAREA ESTETICĂ ŞI OPERA DE ARTĂ 5

Capitolul întîi
ÎN PROBLEMELE EMPATIEI 5

Empatie şi „expresie“ 5 — Sentimentul şi actele raţionale 7 — Activitatea ca obiect al empatiei 12 — Sentiment şi activitate intelectuală 16 — Sentimentul ca sentiment al activităţii sau al vieţii 20 — Empatia pozitivă şi negativă. Simpatia 25 — Empatie şi asociaţie 28 — „Factorii asociativi“ ai obiectului estetic 34.

Capitolul al doilea
CONTEMPLAREA ESTETICĂ 39

Esenţa generală a contemplării estetice 39 — „Idealitatea estetică“ a obiectului estetic 43 — „Izolarea estetică“ a conţinutului estetic 46 — „Obiectivitatea estetică“ 46 — „Realitatea estetică“ 53 — Profunzime estetică şi simpatie estetică 57.

Capitolul al treilea
CONTEMPLAREA ESTETICĂ A OPEREI DE ARTĂ 66

Trăsătura principală estetică generală a operei de artă 66 — Opera de artă şi conformitatea cu realitatea 70 — Teoria imitaţiei. Desfătarea artistică şi bucuria recunoaşterii 74 — „Adevărul estetic“ în artele care reproduc 79 — Adevăr estetic şi adevăr istoric 87.

Scanned with CamScanner

Capitolul al patrulea
SAVURAREA OPEREI DE ARTĂ 94

Specificitatea savurării operei de artă 94 — Simbolică estetică și simbolistică extraestetică **101** — „Conținut" și „formă" în opera de artă **108** — Opera de artă și subiectul care savurează **110** — Opera de artă și artistul **112** — În general despre „savurarea estetică" **115**.

Secțiunea a doua
ARTELE PLASTICE 118

Capitolul al cincilea
ARTELE PLASTICE ÎN GENERAL. RONDE-BOSSE-UL 118

Generalități. „Momentul fecund" **118** — Izolarea operei de artă plastică — **125** — Principiul negației estetice **130** — În general despre estetica artelor particulare **136** — Contrastul general dintre sculptură și pictură **140** — Caracterul materialului și obiectul reprezentării în sculptură **143** — Nepăsarea față de forma particulară corectă. Semnificația întîmplătorului **149** — Remarcă specială asupra proporției **155** — Bustul **157** — Culoarea în sculptură **158**.

Capitolul al șaselea
LEGI SPECIALE ALE SCULPTURII 165

Legea delimitării unitare **165** — Legea unității mijlocului de reprezentare **170** — Legea continuității vizibile a maselor **178**.

Capitolul al șaptelea
ARTA IMAGINII PLANE 185

Limita laterală a tabloului. Principiul secțiunii picturale **185** — Principiul reprezentării în desfășurare. Limita dinainte a tabloului **187** — Despre locul de contemplare **190** — Despre formă, culoare și lumină **193** — Tipuri de negare estetică în pictură **196** — Negarea estetică și reprezentatul **200** — Modelarea și expresia specific sufletescului **205** — Sufletul individului și „sufletul spațiului" **210** — Modalități speciale de împletire în spațiu **212** — Relația dintre sufletul spațiului și sufletul individual **218**.

Capitolul al optulea
GENURILE DE PICTURĂ 228

Acuarela **228** — Arta hașurilor colorate **235** — Grafica **238** — Tipuri de grafică **239**.

Scanned with CamScanner

Capitolul al nouălea
ARTA RELIEFULUI 248

Relief „sculptural" şi relief „pictural" 248 — Limitele iniţiale şi apariţia reliefului 253 — Construirea reliefului. Adîncimea 256 — Relief ornamental şi relief imagistic 261 — Despre locul şi obiectul, despre formele şi culorile reliefului ornamental şi imagistic 270 — Proeminenţa reliefului 273.

Secţiunea a treia
UN FRAGMENT DE ESTETICĂ A SPAŢIULUI. FORMELE CORPORALE CELE MAI SIMPLE ALE ARTELOR SPAŢIALE. O ANTICIPARE 281

Capitolul al zecelea
FORMELE CORPORALE ALE ARTELOR SPAŢIALE ÎN GENERAL 281

Obiect şi punct de plecare 281 — Forţe fundamentale. Forţe verticale 287 — Acţiunea orizontală şi acţiunea reciprocă a forţelor orizontale şi verticale 294 — Profiluri curbilinii 300.

Capitolul al unsprezecelea
FORME PRINCIPALE DE BOSAJ 304

Forma bosajului. Bosaj normal, supranormal şi subnormal 304 — Examinare mai amplă a bosájului normal, supranormal şi subnormal 312 — Aplicabilitatea bosajului normal, supranormal şi subnormal 320 — Bosajul în arc de cerc, în mîner de coş şi în ansă 323 — În special despre bosajul normal în mîner de coş 331.

Capitolul al doisprezecelea
FORME CE SE ÎNALŢĂ LIBER 335

Îngustarea rectilinie şi replica ei 335 — Forme simple ale îngustării şi extinderii elastic reactive 342 — Observaţii speciale cu privire la îngustarea şi extinderea elastic reactive 345 — Presiune care se pierde şi îngustare care se pierde 349 — Forme care se înalţă liber cu presiune care se pierde şi îngustare care se pierde 359 — Presiune care se pierde şi îngustare care se pierde, la încorsetarea şi lărgirea inferioare 364 — Aplicabilitatea formelor „liber înălţate" 376.

Scanned with CamScanner

Capitolul al treisprezecelea
ALTE MODIFICĂRI ALE BOSAJULUI . . . 380

Bosaj cu bază încorsetată și cu bază lărgită **380** — Bosaj cu presiune care se pierde și îngustare care se pierde **385** — Forme speciale. Capitelul doric **387** — Completări la bosajul cu presiune care se pierde și îngustare care se pierde **393.**

Capitolul al paisprezecelea
CAVETA 398

Caveta în general **398** — Modificări ale cavetei simetrice **402** — Cavete asimetrice **407** — Cavetă cu îngustare ce se pierde și presiune ce se pierde **411** — Aplicabilitatea cavetei **415.**

Capitolul al cincisprezecelea
BOSAJ CAVETAT ȘI CAVETĂ BOSATĂ . . 418

Generalități despre „profilurile combinate“ **418** — Bosajul cavetat **421** — Caveta bosată **428** — Aplicabilitatea „profilurilor combinate“. Recapitulare **437.**

Scanned with CamScanner

Biblioteca de artă
458

Artă și gîndire

estetica contemplarea estetică și artele plastice

„Orice artă are propria ei poezie. Orice operă de artă este general valabilă și spune ceva general. Și poate fi semn al unei mari opere de artă faptul că ea face ca generalul din ea să fie înțeles în diverse feluri. Dar este semn al operei de artă în general faptul că ea *nu are nevoie* de adaosuri teoretice. Iar cea mai mare operă de artă este aceea în contemplarea căreia eu uit toate adaosurile teoretice, deoarece opera de artă îmi dă atît de mult încît nu mai rămîne loc în mine pentru asemenea lucruri. Este, repet, misiunea specifică a artei ca ea să-mi ofere nu prilej de reflecție, ci viață..."

TH. LIPPS

Vol. I și II Lei 35

Scanned with CamScanner